III
Marele Turc

MARELE TURC ÎN MUZEUL BĂRBAȚILOR ILUȘTRI

La moartea sa, în 1552, umanistul italian Paolo Giovio lăsa în vila sa de pe malul lacului Como un imens muzeu de portrete, adăpostind peste trei sute cincizeci de opere, împărțite în patru categorii. În prima figurau savanți și poeți dispăruți, în cea de-a doua, poeți în viață, în a treia artiștii, iar în a patra, în sfârșit, „cei mai mari papi, regi și conducători, care, dobândind gloria cu pace sau cu război, au lăsat posterității exemple vestite de isprăvi demne fie de imitat, fie de evitat“[1]. În cadrul acestei ultime clase, spectatorul putea să admire unsprezece portrete de sultani otomani, obținuți de Giovio, conform legendei, într-un fel oarecum rocambolesc.

Intrarea Marelui Turc în iconografia „bărbaților celebri“ este un semn de triumf politic și, în egală măsură, de asimilare culturală.[2] Nu se cunoaște modalitatea exactă prin care a fost perceput acest fenomen, dar se poate presupune că publicul care avea privilegiul de a vizita muzeul, un public de elită, pasionat de cultura clasică, se vedea confruntat cu o adevărată provocare. Proprietarul muzeului preconiza, la rândul său, să contemple imaginile bărbaților iluștri într-o

manieră mai specială, cu ajutorul unui subterfugiu – retorica visului:

> Într-una din nopțile trecute se făcea că mă aflam în Muzeul meu, așezat pe perne după moda turcească, contemplând în jur portretele excelenților bărbați de arme, ceea ce m-a îndemnat să deduc din figurile lor atât de diferite și din chipurile lor bizare anumite reguli sau precepte abile privind arta fiziognomiei.[3]

Imaginile unora dintre războinici sunt atât de explicite, încât se pot lipsi de comentarii. Este cazul, de pildă, al „portretului“ lui Attila, „împăratul hunilor“, care este diabolizat fără prea multe menajamente cu ajutorul unui cioc și al unei frumoase perechi de coarne.

Să ni-l imaginăm însă pe Giovio, așezat turcește, absorbit în observarea portretului lui Mahomed II, supranumit Cuceritorul, sultanul otoman căruia i se datorează căderea Constantinopolului în 1453. Tabloul este iremediabil pierdut, așa că ne vom mulțumi să analizăm gravura reprodusă în diferitele ediții din *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, publicată pentru prima dată în 1575, precum și legenda ce o însoțește.[4]

Gravura (fig. 43) îl înfățișează pe sultan din profil, într-un frumos cadru cu muluri. Acest ancadrament, decorat cu motive antice, conferă personajului o demnitate clasică. „Diferența“ sa constă îndeosebi în veșminte: mantoul bogat garnisit cu blană, turbanul, precum și un soi de bonetă (*kaouk*). Turcul ține în mână o floare, pe care o miroase. Pentru un spectator neavizat, acest detaliu putea să traducă sensibilitatea celui portretizat. Spectatorul erudit, dimpotrivă, recunoștea aici un atribut al musulmanului credincios, care, prin mijlocirea parfumului de trandafir, inhalează substanța sublimă a unei picături din sudoarea Profetului.[5]

164 ELOGIORVM

Mahometes ſecundus

TVRCARVM IMPERATOR.



HOC atroci, vereque Tartarico recedentium oculorum obtutu, malignoq; pallore buxei vultus, & enormi contigentium labra, narium curuitate, Mahometes fuit, quem Turcæ, non modò cæteris Othomannis ſuperiorem, ſed exæquatis vitijs atque virtutibus, Alexandro Magno parem volunt. Nam rerum geſtarum gloria, & magnitudine animi cum progenitores, tum cunctos qui eo ſeculo maximè florerent, cogniti orbis reges, vel qui poſtea his ſexaginta annis regnarunt, procul dubio ſuperauit. Natus erat ex Deſpoti Seruiæ filia, quæ puerum Chriſtianis præceptis & moribus imbuerat: quorum mox oblitus adoleſcendo ita ad Mahometis ſacra ſe contulit; vt neq; hos, neq; illos ritus teneret, & in arcano

43. Tobias Stimmer, *Mahomed II*, xilogravură, în Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basel, 1575), BNF, Paris

Legenda ce însoțește gravura demonstrează anvergura cunoștințelor lui Paolo Giovio în materie de fiziognomie, precum și marea sa cultură, afișând o distanță semnificativă față de imagine. Textul insistă asupra privirii teribile, „tătărești", a sultanului, asupra tenului gălbui și enormului nas acvilin, al cărui vârf pare să-i atingă buzele. Fizionomia ce rezultă din acest curios „elogiu" este mai accentuată decât cea oferită privirii prin portret, cu intenția clară de a încadra personajul în categoria tiranilor. Cu excepția unui detaliu: inscripția adaugă că împăratul turcilor era egalul lui Alexandru cel Mare, „atât prin vicii, cât și prin virtuți".

Legenda nu este o parafrază a imaginii, ci o interpretare. Cu siguranță, Giovio nu văzuse niciodată adevăratul chip al lui Mahomed II, mort în 1481, dar știa să descifreze caracterul unei persoane pornind de la efigia sa. Textul ne lasă să presupunem că Giovio ar fi putut cunoaște anumite relatări scrise de martori contemporani ai sultanului. Astfel, venețianul Giovanni Maria Angiolello, capturat de otomani în teribila bătălie de la Negroponte din 1470, reîntors apoi în patrie în 1483, după o frumoasă carieră la curtea sultanului, ne-a lăsat un portret al stăpânului său. Un portret real, fără retușuri și fără considerații psihologice:

> Acest Mahomed împăratul, numit Marele Turc, era un bărbat de talie mijlocie, corpolent și cărnos, cu fruntea largă, ochii mari, cu sprâncene arcuite, nasul acvilin, gura mică, cu barba rotundă și roșie, răsucită în sus; avea gâtul gros, chipul palid, umerii căzuți, vocea nazală și picioarele afectate de gută.[6]

Deși se concentrează asupra chipului, descrierea lui Angiolello, spre deosebire de „elogiul" lui Giovio, relevă câteva particularități de ordin fizic și fiziologic (picioarele, vocea). Venețianul lasă cititorului libertatea de a interpreta toate aceste detalii, pe care le preferă comentariilor.

Alți autori realizează, în schimb, o descriere caustică. O cronică anonimă publicată la Veneția în 1486 face, înainte să detalieze aspectul fizic, un adevărat inventar al turpitudinilor sultanului, ceea ce nu coincide deloc cu imaginea unui suveran având o mare cultură clasică. Aflăm, de pildă, că Mahomed citea istorici și filozofi antici, dar că era crud și libidinos, arzând de dorință pentru băieți și fete („*in mares et feminas equaliter ardebat*"). Cât despre chipul său, acesta este prezentat de la bun început cu semnul exterior al unui suflet corupt: el este oribil („*horridus*") și atroce („*atrox*"). Descrierea, care reia elemente deja cunoscute, culminează cu nasul coroiat („*nasus in medio tumidus qui supra labrum deferebatur incurvus*"), aducând o precizare suplimentară: sultanul este sașiu, semn al unei personalități false. Ne putem întreba în ce măsură considerațiile lui Giovio despre privirea „tătărească" a lui Mahomed și „ochii săi de grifon"[8] nu se bizuie pe cunoașterea unui astfel de tip de sursă. Dacă problema rămâne deschisă, un lucru e sigur: muzeul lui Giovio nu era doar o culegere de „imagini de bărbați iluștri"– el conținea în egală măsură un discurs despre manifestările



44. Anonim (artist italian, discipol al lui Pisanello), *Medalia lui Mahomed II*, către 1460 sau 1470, bronz, 6,1 cm, Ashmolean Museum, Oxford

vizibile ale puterii. Acest discurs, care a traversat epocile, era clar formulat în momentul constituirii muzeului și al redactării „elogiilor".

În cazul lui Mahomed II, care a fost unul dintre oamenii cei mai puternici ai timpului său, avatarurile transculturale ale imaginarului legat de putere oferă multe repere. Intrarea efigiei sale în muzeul lui Giovio reprezintă un pas important, dar ceea ce ar putea fi desemnat ca „accesul la vizibilitate" al acestui suveran străin constituie în realitate o adevărată performanță, săvârșită la capătul unui parcurs lent, cu etape bine marcate.

NUMELE ȘI FIGURA

Înainte de a primi o imagine, Mahomed II, tânărul sultan al dinastiei Otomanilor care, la doar douăzeci și unu de ani, a provocat căderea Imperiului Roman de Răsărit, era deja un nume la auzul căruia toți suveranii Occidentului tremurau. A fost nevoie de mai mult de un deceniu pentru ca acest nume, între timp frecvent menționat în cronici, să primească un chip.[9]

Or vederea a ceea ce este probabil prima imagine cunoscută a sultanului provoacă o anume decepție. Medalia executată în jurul anului 1460 sau 1470 de către un urmaș anonim al lui Pisanello este o lucrare plină de contradicții (fig. 44). Singura certitudine se referă la suportul propriu-zis și la semnificația simbolică a oricărei medalii.[10] Mesajul ce rezultă din raportul dintre față și verso, dar și legătura dintre efigie și inscripția nominală dezvăluie în acest caz coduri ale economiei imperiale și conferă personajului reprezentat o demnitate incontestabilă.[11]

Nu știm dacă era vorba aici de o comandă otomană, cu pretenții occidentalizante. Câteva elemente lasă să se creadă contrariul, pledând în favoarea unei inițiative italiene ale cărei intenții, deși lăudabile, nu vor atinge decât parțial rezultatele scontate.[12] Există, într-adevăr, un dubiu cu privire la execuția efigiei ce ornează fața medaliei. A fost realizată *ad vivum*? Profilul tânărului bărbat, purtând pe cap un mic turban înfășurat pe o bonetă, este nesemnificativ și impersonal totodată. Ne putem întreba de aceea dacă îl reprezintă cu adevărat pe sultan sau dacă voința de obiectivitate a artistului este cea care l-a împiedicat să dea frâu liber imaginației sale. Cât despre inscripție, care are rolul de a individualiza efigia, ea ne spune că este vorba de „marele și admiratul sultan Mahomed Bey“ („MAGNUS & ADMIRATUS SOLDANUS MACOMET BEI“). Această exergă este însă atât de ambiguă, încât nu face decât să accentueze dubiul. Evident, artistul nostru nu era foarte familiar cu vocabularul necesar pentru a descrie demnitățile otomane. Astfel, marele „sultan“ devine marele „soldanus“ – confuzie posibilă cu „grande soldato“, adică „mare cuceritor“ –, iar cuvântul „admiratus“, în loc să evoce renumele celui portretizat, rezultă poate dintr-o proastă înțelegere a cuvântului „emir“, prea puțin familiar urechilor autorului.[13] Calificativul „magnus“, care introduce inscripția, are o valoare particulară și ar putea face aluzie la un alter ego al portretizatului, un alt „mare și admirat soldat“, cel pe care Mahomed II și cronicarii săi l-au luat ca model: Alexandru cel Mare. Reversul medaliei confirmă acest fapt: se vede o figură inspirată de iconografia tradițional legată de Alexandru cel Mare: un nud eroic, agitând cu o mână torța victoriei.[14]

Se știe că Mahomed II se considera un continuator al tradiției imperiale a marelui erou al Antichității care reunise Asia și Europa și, în același timp, urmașul legitim al Imperiului

Bizantin[15], fapt pe care Occidentul însuși părea să-l fi acceptat într-o oarecare măsură. Celebra *Epistola ad Mahumetem*, pe care papa Pius II Piccolomini a scris-o în 1461 special pentru sultan, conține aluzii transparente.[16] Această epistolă, prin care papa îi oferea lui Mahomed II (desigur, într-o manieră retorică) „imperiul Greciei și al Orientului“ în schimbul acceptării „unei singure picături de apă“ (evident, cea a botezului), nu a fost, aparent, niciodată trimisă. La fel s-a petrecut și în cazul medaliei evocate aici, care nu ar fi ajuns niciodată în mâinile lui Mahomed. Dacă totuși ar fi primit-o, sultanul ar fi fost cu siguranță surprins de asemănarea redusă a efigiei, dar ar fi fost în schimb impresionat, în ciuda imperfecțiunilor, de caracterul flatant al inscripției și fascinat de decorația reversului.

PORTRET ȘI/SAU CONSTRUCȚIE

Nu se cunoaște data exactă la care a fost executată gravura ce poartă în partea inferioară dreaptă inscripția cu majuscule „EL GRAN TURCO“, nume sub care era cunoscut în tot universul cuceritorul Constantinopolului (fig. 45). Opera, mai mult sau mai puțin contemporană cu medalia realizată de elevul lui Pisanello, este azi atribuită unui artist anonim, Meister der Wiener Passion. Cele două efigii se află într-o opoziție totală: lipsă completă de individualizare pe de o parte, exagerare fizionomică pe de alta. Un punct comun reiese totuși din analiza lor: medalia și, în egală măsură, gravura sunt opere de invenție, executate în absența modelului.

Gravura „Marelui Turc“ remediază această absență printr-un demers combinatoriu în care primează fantezia. Sentimentul de groază suscitat de imagine provine în principal din reunirea unor caracteristici precise: privirea intensă,

sprâncenele stufoase, nasul coroiat și ciudățenia veșmintelor. O armură protejează corpul, o cască fabuloasă acoperă capul. Un dragon amenințător, arătându-și ghearele și scuipând foc, constituie punctul culminant al parurii. Ghearele, focul, privirea traduc aceeași ardoare, aceeași combativitate, aceeași forță terifiantă.

Mai multe studii recente au reliefat faptul că această imagine, executată în absența unei cunoașteri directe a sultanului, era inspirată de mai multe modele.[17] Aș dori să insist, la rândul meu, asupra amestecului curios, dar semnificativ generat de sursele de inspirație.

Profilul colțuros al Marelui Turc, barba, părul și, în parte, acoperământul capului se suprapun cu anumite caracteristici din portretul împăratului Ioan VIII Paleologul (fig. 46). Grație îndeosebi medaliei executate cu ocazia participării monarhului bizantin la Conciliul din Ferrara, în 1438, imaginea sa a fost difuzată în Italia. Succesul portretului a fost atât de mare, încât a consacrat definitiv figura „bizantinului" în iconosfera așa-numitelor identități: dovadă, între altele, prezența sa recurentă în marile cicluri ale lui Carpaccio (fig. 10 și 11). În cazul gravurii reprezentând Marele Turc, această reluare dezinvoltă, mai mult decât rodul unui echivoc, include aluzii subliminale, într-un soi de stratagemă magică între alterități, otomanul nefiind, aparent, altceva decât „dublul" bizantinului.

Una dintre diferențele majore ale portretului Marelui Turc în raport cu modelul său bizantin rezidă în caracterul sofisticat al acoperământului de cap. Căștile historiate fac parte din repertoriul figurativ pus la punct în Renaștere. Conform specialiștilor, acest accesoriu a apărut într-o reprezentare a lui Alexandru cel Mare de Andrea Verrocchio. Dintr-odată, atenția noastră este din nou atrasă de alter egoul mitic al sultanului. Ajunge totuși să comparăm cele două

imagini pentru a constata diferențele dintre ele, ceea ce permite deschiderea unei dezbateri despre adevăratele provocări ale acestei recuperări. Bustul lui Verrocchio, cunoscut azi doar prin replici, celebra tinerețea și frumusețea împăratului macedonean. Decorul armurii și căștii sale are o funcție apotropaică, cum este adesea cazul în acest gen de reprezentare. Acoperământul de cap al Marelui Turc, la rândul său, se potrivește cu profilul colțuros, iar decorul extraordinar, mai mult decât disuasiv, este net agresiv.

Sursele scrise privind invenția lui Verrocchio explică această transformare. Giorgio Vasari relatează că

> [Verrocchio] a făcut de asemenea două capete din metal: unul îl înfățișează pe Alexandru cel Mare, din profil, iar celălalt pe Darius, din închipuire, tot în semirelief; fiecare dintre aceștia se deosebește de celălalt nu numai în ce privește coiful sau armura, ci întru totul.[18]

Acest pasaj, atestând existența celor două opere[19], una reprezentându-l pe Alexandru, cealaltă pe marele său dușman, persanul Darius, conține o frază greu de tradus exact și de interpretat. Putem să deducem totuși că între cele două portrete exista, mai ales la nivelul parurii, un joc liber de corespondențe și de inversări.

În acest context și în absența originalelor, este dificil de stabilit cu certitudine în ce măsură gravura „Marelui Turc" este datoare efigiei lui Alexandru, pe de o parte, și celei a lui Darius, pe de alta[20] (fig. 47). Se poate presupune, cu toate acestea, că este, la rândul ei, rezultatul unui travaliu cu opozițiile: Marele Turc ar fi fost inspirat de antiteza Alexandru–Darius, adică de contrastul dintre un prinț elen și contrafigura sa, despotul oriental. O dovadă suplimentară că „Marele Turc" (fig. 45) nu este o simplă replică a lui „Alexandru", ci mai degrabă reflexul ei deformat, rezidă în particularitățile





45. Anonim, *El Gran Turco*, către 1470, gravură cu intervenții în acuarelă, 24,9 × 18,7 cm, Topkapı Sarayi Müzesi, Istanbul

46. Pisanello, *Medalia împăratului Ioan VIII Paleologul*, 1438-1442, bronz, 10,3 cm, The British Museum, Londra





47. Atelierul della Robbia (după Andrea Verrocchio?), *Darius* (?), către 1500, localizare necunoscută

48. *Arabica Machina*, gravură, în Roberto Valturio, *De re militari*, Verona, 1472, colecție particulară

căștii, al cărei profil amenințător este accentuat de supralicitarea agresivă a dragonului ce o decorează. Înclin să văd în acest accesoriu o aluzie la un instrument războinic legendar, cu valoare mai mult simbolică decât funcțională. Așa cum este descris în celebrul manual al lui Roberto Valturio, *De re militari*, acest instrument scuipând foc (fig. 48), cunoscut sub numele de „Arabica Machina", avea aspectul unui monstru hibrid, un soi de încrucișare între un tun imens și calul troian. Dragonul căștii Marelui Turc este, probabil, replica sa în miniatură sau, altfel spus, o imagine emblematică.

Mahomed II nu a văzut niciodată, se pare, medalia reprezentându-l ca „Grande Soldano" (fig. 44), dar se poate presupune că avut răgazul să-și contemple – reacția exactă e dificil de imaginat! – „portretul de fantezie" figurându-l sub trăsăturile lui „Gran Turco". Există o replică colorată a gravurii, păstrată și azi în palatul Topkapı, într-un album conținând și alte portrete ale sultanului. Se poate afirma, așadar, că „portretul veridic" al cuceritorului Constantinopolului a întârziat să apară, fiind precedat de opere care cu greu puteau să-l satisfacă pe sultan. Nerăbdarea și frustrarea monarhului trebuie să fi fost considerabile, căci mai multe documente atestă dorința sa de a poseda un adevărat portret „în manieră occidentală". În 1461 deja, îl ruga pe aliatul său italian Sigismondo Malatesta, senior din Rimini, să-i trimită un artist capabil să îi redea asemănarea. Marele maestru medalier Matteo de' Pasti, însărcinat cu această misiune, a fost însă arestat pe mare de venețieni, care îl bănuiau că era spion, deoarece avea asupra lui o hartă strategică a Mediteranei și un manuscris al lucrării lui Roberto Valturio *De re militari*. Scrisoarea de acreditare, redactată în latină de Valturio însuși, merită analizată:

Scrisoare către preamăritul și preadistinsul domn Mahomet Bei, mare amiral și sultan al turcilor, de la Roberto Valturio din Rimini,

în numele ilustrului și mărețului părinte și domn Sigismondo Pandolfo Malatesta, cu ocazia înmânării, de către Matteo de' Pasti din Verona, a cărților acestui tratat *De re militari*. [...]
Căci, cum zilele din urmă am fost înștiințat, atât prin soli, cât și prin scrisorile nobilului Girolamo Michele din Veneția, că [te desfeți] din plin cu sculpturile și gravurile plăsmuite în memoria distinșilor bărbați de odinioară și a iluștrilor generali și împărați, ale căror efigii am adesea imboldul să le admir la rându-mi, căci ele redau, pentru contemporani și pentru cei de mai târziu, lucrul mut grăitor, faptul acesta îmi pare cu totul remarcabil și deopotrivă bun să-i aducă nemurirea unui principe [...]. Socotesc că este într-adevăr propriu unui suflet nobil și generos să se delecteze cu acele opere prin care mâinile artiștilor au exprimat o imagine foarte asemănătoare cu natura vie, un soi de îndemnuri la fapte eroice. [...] Aș vrea acum, principe de neînfrânt, și tare mi-ar plăcea ca, fiindcă dorești înainte de toate lucrările noastre și mai ales sosirea lui Matteo al nostru, să-mi fie dăruit de un zeu nemuritor să am putința de a-ți prezenta un omagiu ales și demn de măreția ta. De fapt, chiar dacă puterea lui [a lui Matteo] e atât de mare, încât întrece cu ușurință nu doar pe a mea, ci chiar orice forță omenească, îmi pare că ar fi cu totul nedemn ca, de vreme ce nicicum nu pot să te mulțumesc după merit prin puterile mele, din acest motiv să te lipsesc și de un omagiu care ți se cuvine; drept urmare, am hotărât să fac singurul lucru care-mi stătea în puteri și despre care am socotit că-ți va fi foarte pe plac, anume să-ți împărtășesc îndeletnicirile și plăcerile mele și să-ți trimit acest tratat vast și erudit despre treburile militare, lucru care, sunt eu de părere, trebuie oferit măreției tale, fiindcă – fapt unanim recunoscut, fără discuție – te distingi și pe drept ești elogiat înaintea altor generali și împărați nu doar din vremea noastră, ci și din trecut.[21]

Această scrisoare se adresează în mod evident unui suveran care posedă, dincolo de un mare interes pentru artele occidentale, și o solidă cultură clasică. Ea se referă astfel, subliniindu-le, la anumite aspecte ale teoriei vechi și noi a portretului, care, de la Cicero la Alberti, menționaseră capacitatea artei de a celebra memoria „bărbaților iluștri", contribuind astfel la nemurirea lor. Pasajele cele mai interesante evidențiază faptul că arta portretului este *doar un element* al unei strategii de putere mai largă și mai complexă. Se observă printre rânduri gelozia abia disimulată a lui Roberto Valturio, care-l determină să stabilească un paralelism semnificativ între „puterea imaginilor" și „puterea armelor".

Aflând vestea arestării artistului atât de mult așteptat, „apt să procure imortalitatea potrivită unui prinț atât de mare", decepția sultanului trebuie să fi fost imensă, dar se pare că nu a fost descurajat. Alți artiști italieni (printre care Costanzo di Moysi din Ferrara) au ajuns la Istanbul prin 1460 sau 1470[22], dar e de presupus că satisfacția sultanului nu a fost deplină. În august 1479, imediat după ce se semnase pacea cu venețienii după decenii de război, a cerut, în cadrul negocierilor, trimiterea unui „pictor bun, care să știe să facă portrete". Astfel a intrat în scenă Gentile Bellini[23] (fig. 49).

GENTILE BELLINI LA CURTEA SULTANULUI

Sejurul pictorului venețian durează puțin mai mult de un an (până la sfârșitul anului 1480 sau începutul lui 1481), perioadă în care favorurile acordate de sultan au fost, dacă dăm crezare surselor, considerabile. Mai multe desene arată că venețianul a acordat o mare atenție tuturor noutăților pe care le descoperea pe străzile din Istanbul, iar izvoarele menționează mai multe comenzi provenind din serai. Rezultatul principal al sejurului a fost însă portretul sultanului, păstrat azi la National Gallery din Londra. Este vorba de un fenomen excepțional de hibridizare culturală, ce se cuvine abordat și analizat ca atare.



49. Atribuit lui Gentile Bellini, *Sultanul Mahomed II*, 1480, ulei pe pânză, 69,9 × 52,1 cm, National Gallery, Londra

Tabloul, pictat în ulei pe pânză, este datat, în dreapta jos, cu cifre latine, „25 noiembrie 1480". Este vorba fără îndoială de ziua în care a fost aplicată ultima tușă. Inscripția, figurând în stânga jos, tot în latină, celebrează personalitatea celui portretizat în calitate de „Cuceritor al Lumii" („V/icto/R ORBIS"). Imaginea sultanului este încadrată de un arc cu motive decorative de inspirație clasică. Monarhul este separat de spectator de un parapet văzut în racursi și decorat cu o țesătură somptuoasă, împodobită cu pietre prețioase, având în mijloc o coroană. Alte șase coroane, trei la dreapta și trei la stânga, ocupă unghiurile superioare ale tabloului.[24]

În centrul acestui impresionant dispozitiv – asupra căruia voi reveni –, bustul sultanului adoptă o poziție destul de rară în epocă, cunoscută ca *mezzo occhio*[25], o poză între profil și trei sferturi. Având pe cap un *fez* și un turban, monarhul este înveșmântat cu un caftan roșu-închis, acoperit în parte de o amplă etolă de blană. Trăsăturile corespund destul de fidel descrierilor textuale păstrate, ce menționează barba ascuțită, paloarea tenului și curbura caracteristică a nasului. Ne putem întreba dacă reprezentarea *mezzo occhio* nu a fost un artificiu menit să atenueze intensitatea privirii și să ascundă strabismul personajului, fără a altera asemănarea. Bellini s-ar fi conformat astfel destul de abil prescripțiilor lui Alberti, care cerea evitarea reprezentării prea directe a accidentelor fizice, dându-l ca exemplu pe generalul Antigonus, care era chior și a fost pictat de marele și miticul Apelles „doar din acea parte a chipului în care nu apăreau defectele ochiului"[26].

Se pare că pictorul venețian a știut să găsească formula cea mai adecvată pentru a produce o operă capabilă, pe de o parte, să mulțumească un comanditar exigent, sedus de noutățile occidentale, și, pe de altă parte, să învingă perplexitatea și reticențele spectatorilor otomani. Aceștia din urmă erau

prea puțin favorabili utilizării imaginilor, și, chiar dacă sultanul însuși gusta virtuozitățile mimetice, acestea erau invariabil bănuite de ofense la adresa tradiției musulmane.[27] Opera a provocat, se pare, o satisfacție deplină comanditarului, iar Bellini s-a întors la Veneția copleșit de daruri. Dar ea nu a fost pe gustul tuturor. În *Historia turchesca*, Angiolello notează că, imediat după moartea sultanului (survenită în mai 1481, la doar câteva luni după terminarea portretului), succesorul său, Baiazid II, nu a ezitat să scape de tablou, alături de alte opere considerate „lipsite de pietate":

> Numitul Gentile a executat mai multe tablouri frumoase și multe imagini frumoase și voluptuoase, pe care sultanul le-a păstrat în număr mare în serai. Dar, când fiul său Baiazid i-a urmat, acesta le-a vândut pe toate la bazar, de unde au fost achiziționate de unii negustori de-ai noștri. Iar Baiazid spunea că tatăl său nu credea în Mahomed, iar alții spun că Mehmet nu avea nici un fel de credință.[28]

Pasajul menționează explicit vânzarea la bazar a imaginilor „de luxură", fără a spune precis care a fost soarta portretului, rămânând suficient de vag însă pentru a autoriza această ipoteză. Prezența actuală a operei într-un mare muzeu occidental rămâne dovada tangibilă a respingerii sale pe tărâmul otoman. În Italia, experiența lui Bellini la curtea otomană a fost percepută așa cum merita, iar dimensiunea legendară dobândită foarte curând nu este deloc surprinzătoare. Este impresionant de constatat că Vasari, „părintele istoriei artei", a realizat o amplă și complexă relatare de aculturație, a cărei bogăție merită întreaga noastră atenție. Iat-o:

> Nu mult după aceea, fiind duse în Turcia de către un ambasador [venețian] mai multe portrete [pictate de Giovanni Bellini] pentru sultan, acesta a fost cuprins de atâta uimire și mirare [„*tanto stupore e maraviglia*"], încât le-a primit cu mare bucurie, deși în această țară legea musulmană interzice picturile, și, aducând laude neprecupețite atât artei, cât și artistului, a cerut pe deasupra să-i fie trimis și maestrul care pictase acele portrete. Ținând seama că Giovanni era la o vârstă la care cu greu ar fi putut îndura greutățile călătoriei, și nevoind să văduvească orașul de un om atât de mare, dar, îndeosebi, fiindcă acesta lucra tocmai atunci în sala Marelui Consiliu, Senatul a hotărât să-l trimită pe Gentile, fratele lui Giovanni, socotind că avea să facă aceeași treabă ca și acesta. Cerându-i deci lui Gentile să se pregătească, l-au dus – în deplină siguranță – cu galerele venețiene până la Constantinopol, unde, fiindu-i înfățișat lui Mahomed de către trimisul Signoriei, a fost primit cu bucurie și răsfăț, ca întotdeauna când e vorba de ceva nou și mai ales fiindcă Gentile i-a arătat și o preafrumoasă pictură, mult admirată de către acel principe, căruia nu-i prea venea să creadă că un muritor oarecare ar avea în el puterea aproape dumnezeiască de a înfățișa cu atâta viață lucrurile din natură [„*tanta quasi divinità che potesse esprimere sì vivamente le cose della natura*"]. N-a trecut multă vreme până când Gentile avea să-i și facă împăratului Mahomed un portret, în mărime naturală și atât de asemănător, încât a trecut drept o adevărată minune [„*di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo*"]; după aceasta, văzând numeroasele posibilități ale picturii, împăratul l-a întrebat pe Gentile dacă se încumetă să se picteze pe sine [„*di dipingere se medesimo*"] și, cum acesta a răspuns că da, nu au trecut prea multe zile până când să-și facă un portret în oglindă atât de asemănător, încât părea viu [„*si ritrasse a una spera tanto proprio che pareva vivo*"]; ducându-l apoi sultanului, uimirea acestuia a fost atât de mare, încât nu-și putea închipui decât că Gentile era înzestrat cu un duh dumnezeiesc [„*fu tanta la maraviglia che di ciò si fece, che non poteva se non imaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso*"], iar, dacă legea nu ar fi interzis turcilor – cum am mai spus – exercitarea acestei arte, împăratul nu i-ar mai fi dat niciodată drumul. Așa însă, fie pentru că se temea ca lumea să nu înceapă să murmure [„*per dubbio che non si mormorasse*"], fie din alte pricini, chemându-l într-o zi la el, a început prin a-i mulțumi pentru toate câte i le făcuse, apoi l-a copleșit cu laude, ca pe un om de seamă ce era [...], apoi,

încărcat de daruri și primind titlul de cavaler, i s-a dat drumul să plece.[29]

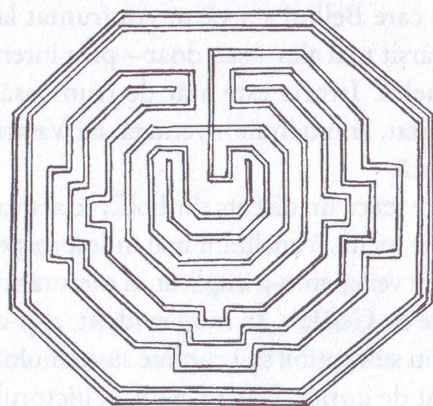
E de la sine înțeles că Vasari ne oferă aici o narațiune „orientalizantă". El pune accentul pe reacția pe care arta italiană a portretului ar fi trebuit și a putut să o provoace spectatorului otoman, prea puțin familiarizat cu stratagemele *mimesis*-ului: stupoarea și uimirea, curând înlocuite de acel tip de aprehensiune pe care în mod obișnuit îl suscită operele de magie și experiențele diabolice. Un secol mai târziu, aflăm de la Carlo Ridolfi că nu doar sultanul este uimit de această „asemănare", dar că „turcii" înșiși rămân perplecși în fața „unei pânze care respira"[30].

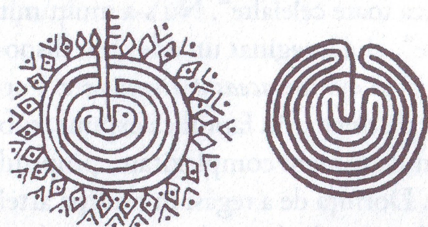
Or pasajul cel mai surprinzător al narațiunii vasariene este cel în care se relatează conținutul conversației între sultan și pictor, care se încheie cu proba autoportretului. Chiar dacă este profund incertă, istoria rămâne extrem de semnificativă. Făcând elogiul științei aproape supranaturale a pictorului venețian, ea evidențiază tensiunile existente în orice portret și instalează într-o manieră strălucită dialogul dintre paradigmele culturale.

Cererea – mai degrabă provocarea – adresată de sultan pictorului vizează „puterea" reprezentării mimetice. A-l (trans)pune pe Celălalt în imagine constituie un act de forță. Sultanul știa acest lucru, Vasari – de asemenea. Invitându-l pe Bellini să se reprezinte pe sine, monarhul – sau, mai probabil, Vasari – încearcă să inverseze raportul de putere, făcând să basculeze relația obiect–subiect. Imaginea „în oglindă" menționată de text nu a existat probabil niciodată, dar apariția sa legendară pe fondul episodului de la Istanbul are ca scop includerea operei lui Gentile Bellini în vastul ansamblu de realizări autoreflexive ale artei italiene. Faptul în sine nu ar constitui o mare noutate în absența contextului inedit al evocării sale. El demonstrează că experiența fundamentală a Celuilalt, cu care Bellini s-a văzut confruntat la curtea otomană, s-a săvârșit mai ales – sau doar – prin intermediul experienței Sinelui. Istoria este atât de frumoasă, încât, și dacă nu ar fi existat, ar fi trebuit inventată, iar Vasari însuși nu a ezitat să o facă.

Chiar dacă trebuie privită ca un discurs simbolic, relatarea acestei probe identitare ne incită să analizăm mai îndeaproape felul în care Bellini, pictor venețian, s-a implicat în executarea unei imagini comandate de Celălalt. În mod evident, el și-a propus să creeze un spațiu susceptibil să-i confere suveranului otoman vizibilitatea atât de dorită. Pentru aceasta, pictorul nu a produs un portret „ca toate celelalte". Nu s-a mulțumit să producă o „asemănare", ci a imaginat un adevărat dispozitiv, capabil să prezinte și să exhibe *această asemănare*. Portretul lui Mahomed II se distinge prin faptul că expune, sub forma unui cadru intern de o mare complexitate, propriul dispozitiv de vizualizare. Dorința de a regăsi în tradiția artei venețiene antecedente ale procedeului realizat aici este legitimă, dar reprezintă un demers insuficient: mult mai importantă este cercetarea manierei în care funcționează procedeul.

Arcul în plin cintru pictat de Bellini constituie o formă de celebrare. Asemenea parapetului și țesăturii somptuoase cu pietre prețioase, el este acolo pentru a instaura o distanță.[31] Imaginea prodigioasă a sultanului („*di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo*") devine astfel *vizibilă*, dar *intangibilă*, sau, mai exact, vizibilitatea sa este o „vizibilitate controlată"[32]. În mod evident, Bellini a încercat să pună la punct un dispozitiv de celebrare care să fie în același timp un dispozitiv de protecție – o scenografie cu un joc dublu, care acționa într-o manieră particulară în contextul unei culturi ce descoperea puterea imaginii (ardoarea cu care Mahomed II își dorea portretul o demonstra cu prisosință), rămânând reticentă față de potențialele pericole ale privirii. Este suficient





50. Schema unui *kolam* (motiv apotropaic al pragului), în Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998

să citim relatările despre Istanbul datorate călătorilor străini din secolele al XV-lea și al XVI-lea, pentru a putea evalua forța acestei dialectici.[33]

Certitudinea că ochiul este un agent activ dotat cu puteri malefice[34] a condus, după caz, la crearea sau cristalizarea unui sistem de protecție complex, în care voalul este cea mai cunoscută manifestare. Mai dificil de identificat azi sunt procedeele de protecție operând în cadrul imaginilor de putere înseși. În cazul portretului lui Mahomed II, indiciul cel mai convingător este țesătura amplă pe care pictorul a plasat-o în prim-planul tabloului său. Nu este vorba de un covor propriu-zis, cum s-a afirmat adesea, ci de o țesătură străbătută de un antrelac de fire și punctată cu un mare număr de pietre prețioase. Desfășurat pe pragul imaginii, adică într-un loc sensibil, unde se efectua trecerea periculoasă

între lumea spectatorului și cea a personajului portretizat, acest obiect de încântare optică acționează, împreună cu celelalte elemente din cadrul intern, ca o veritabilă „capcană a privirii". Intr-un studiu devenit clasic, antropologul Alfred Gell descrie, pornind de la exemplele indienilor (*kolam*), structurile apotropaice ale acestui tip (fig. 50) ca pe niște figuri sinuoase și simetrice, dar dificil de descifrat, care solicită ochiul ce se apropie de prag de o asemenea manieră, încât dezamorsează puterile malefice ale privirii.[35]

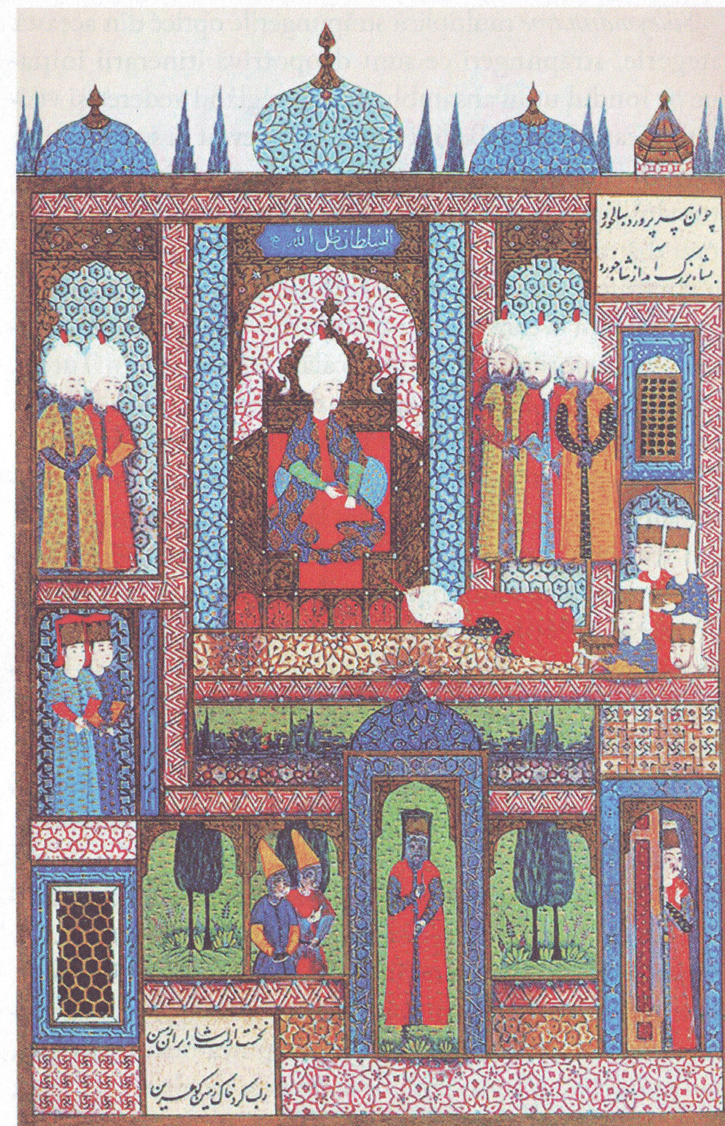
Probabil că sultanul a fost satisfăcut de strategia figurativă executată de oaspetele său venețian pentru a concilia magia *mimesis*-ului cu elaborarea ad-hoc a unor stratageme protectoare. În contextul otoman al expunerii sale, acest portret reprezenta însă o puternică transgresiune. Paradigma clasică pe care a încercat să o introducă la Istanbul a funcționat poate, dar doar *in malo*. Fragmentul consacrat portretului în *De pictura*, tratatul albertian care nu era pesemne necunoscut sultanului[36], exprimă mizele acestei provocări:

> Pictura are în ea o putere divină, care-i permite nu numai să-i facă prezenți, cum se spune despre prietenie, pe cei care sunt absenți, dar și să-i înfățișeze, după multe secole, pe morți celor vii, în așa fel încât să fie recunoscuți cu cea mai mare satisfacție de cei care privesc, prețuind, prin urmare, nespus îndemânarea artistului. Plutarh relatează că unul dintre generalii lui Alexandru, Casandru, a început să tremure din cap până-n picioare privind o imagine în care l-a recunoscut pe Alexandru, care era deja mort, și a văzut în ea maiestatea regelui.[37]

În lumina acestui comentariu, destinul postum al portretului executat de Bellini la Istanbul demonstrează că opera a fost, oricât de paradoxal ar părea, o reușită. După toate probabilitățile, după ce sultanul a murit, Baiazid nu a dorit ca fantoma tatălui său să bântuie locurile, astfel că s-a debarasat de ea imediat.

În cursul deceniilor următoare, vom asista la un clivaj destul de categoric între „curiozitatea“ occidentală, mereu în căutarea imaginilor Marelui Turc (sau Marilor Turci), și „prudența otomană“, care, la rândul ei, va supune arta de asemănare unui control strict.[38] La curtea sultanului, supraviețuirea genului importat al portretului va avea mai puțină importanță decât punerea la punct a unor strategii de vizualizare susceptibile să combine imaginarul de celebrare cu imaginarul de protecție. O bună parte dintre experiențele de figurare întreprinse în veacul al XVI-lea în Imperiul Otoman mai poartă încă urmele acestora, începând cu cele, emblematice, din înfloritorul atelier de la Istanbul cunoscut sub numele de Nakkashane. Splendidele miniaturi executate în jurul anului 1558 pentru a ilustra *Istoria lui Soliman Magnificul* (*Süleymanname*) oferă exemplul cel mai elocvent[39] (fig. 51). Imaginea sultanului este întotdeauna prezentă, fiind însă strict introdusă în cadrul unor dispozitive complexe din care decurge o strategie extrem de riguroasă, alternând momente de opacitate cu momente de transparență. Ochiul spectatorului este în permanență testat: pentru a ajunge la „asemănarea“ monarhului, el trebuie să străpungă zidurile, să traverseze spații închise și să treacă pragurile păzite de ferocii ieniceri.[40]

Multe miniaturi reprezintă primiri de ambasadori, ceea ce nu este un detaliu nesemnificativ. Privirea spectatorului-cititor este o privire intrusă. Itinerarul său este mai elaborat decât al ambasadorului, care nu este însă, la rândul lui, acceptat în acest spațiu de excludere și secrete decât cu prețul unor mari dificultăți și cu titlu de privilegiu. În curând, se înțelege, pasajele vor fi din nou blocate, porțile, din nou ferecate cu lacăte, obloanele închise, ferestrele voalate.



51. Anonim, *Primirea ambasadorului persan de către Soliman Magnificul*, miniatură din *Süleymanname*, către 1558, Topkapı Sarayi Müzesi, Istanbul

Süleymanname multiplică străpungerile optice din această categorie, străpungeri ce sunt deopotrivă itinerarii inițiatice pe fondul unui ansamblu de legi reglând vederea și vizibilul cu care Gentile Bellini fusese deja nevoit să se confrunte (fig. 49). Este limpede că, față de experiența bellinescă, artiștii otomani preferă să complice înlănțuirea interdicțiilor, elaborând strategii sofisticate și în același timp mai conforme cu narațiunile biografice care alcătuiesc substanța lucrării.

Controlul la care este supusă apariția monarhului e menționat în majoritatea relatărilor călătorilor străini în Turcia. Acestea au fost studiate exemplar de Frédéric Tinguely.[41] Una dintre ele, datorată trimisului lui Francisc I la curtea lui Soliman, este remarcabilă, oferind în această privință – a vederii – un scenariu dramatizat la maximum, funcționând ca o secvență riguroasă de dispozitive, identică celei documentate de imaginarul figurativ. În cea de „a treia scrisoare turcească" (1560), Ogier Ghiselin de Busbecq relatează cu lux de amănunte obstacolele pe care a fost obligat să le înfrunte atunci când ardea de dorința de a asista la ceremonia plecării la război a lui Soliman Magnificul.[42] Povestirea e cu atât mai semnificativă cu cât se referă la un act public, desfășurat nu între zidurile palatului, ci în spațiul deschis al orașului.[43]

Obligat să rămână la reședință din porunca monarhului – „căci ideea de a pleca să-și atace fiul în fruntea unei mici armate displăcuse suveranului" –, Busbecq trebuie să recurgă la o mulțime de șiretlicuri: să convingă paznicii, să forțeze porțile, să escaladeze ferestre, pentru a se putea bucura, în fine, grație unui bacșiș consistent, de la un post de observație înalt, de vederea atât de mult așteptată.

Dacă descrierea cortegiului acumulează superlative, cea a sultanului, dimpotrivă, este sobră și chiar dezamăgitoare: „Suveranul însuși era călare pe un cal excepțional; avea fruntea

severă și încruntată, semn că era furios." Privirea ambasadorului, care începe prin a cuprinde întreaga scenă, sfârșește prin a-și atinge obiectivul – chipul imperial –, dar ceva se pierde în acest transfer de la „vedere" la „portret". E ca și când acest text, care celebrează victoria ochiului asupra interdicțiilor, își epuizase forțele în relatarea însăși a acțiunilor prin care Busbecq transgresează cenzura. El expulzează figura sultanului – obiectul atâtor eforturi – într-o superbă izolare îndepărtată. Portretul este ca voalat de dispozitivul de ceremonial.

Nu era prima dată când Ogier Ghiselin de Busbecq se vedea confruntat cu manevrele prohibitive ce înconjurau prezența oficială a suveranului. Mărturie stă prima dintre „scrisorile turcești" (datate 1555, dar publicate abia în 1581), în care își dă silința să realizeze o descriere veridică al monarhului:

> Mă vei întreba, poate, ce impresie mi-a făcut Soliman. Vârsta îl apasă deja, însă noblețea înfățișării lui și postura întregului său trup erau demne de măreția unui imperiu atât de întins. [...] Pentru vârsta lui (căci a împlinit deja șaizeci de ani), se bucură de o sănătate destul de bună, cu toate că lipsa de culoare [din obraji] e un semn al vreunei suferințe ascunse. Umblă vorba prin mulțime că la un picior ar avea un ulcer de nevindecat sau o cangrenă. Însă paloarea aceasta de care am spus și-o maschează fardându-se cu roșu în obraji ori de câte ori vrea să-i vadă pe ambasadori plecând cu o impresie favorabilă despre starea bună a sănătății lui, fiindcă socotește că astfel, părându-le viguros și robust, principii străini se vor teme și mai mult de el. Am surprins atunci dovezi limpezi ale acestui obicei al lui: căci la plecarea mea, când m-a poftit afară, înfățișarea lui era cu mult altfel decât la venire, când m-a primit.[44]

Mai mult decât un portret literar, această pagină constituie de fapt evocarea unei aparențe, care prinde formă la întretăierea privirii scrutătoare, mefiente și reci a emisarului cu rezistența tacită a obiectului scrutat. Orice ar face, tentativa

de interpretare a acestui ambasador occidental preocupat să sondeze vizibilul se izbește de o mască. Alții înaintea lui au avut mai mult noroc. Primele „portrete textuale" al sultanului, ieșite din pana reprezentanților venețieni pe lângă Sublima Poartă, sunt îmbogățite cu detalii fizionomice dezvăluind aceeași dorință de a descifra un asamblaj de semne pentru a le afla sensul[45] – descrieri care dezvăluie curiozitatea unui public de cititori sau auditori nerăbdători să cunoască aspectul celui care se pregătea să guverneze o bună parte a lumii. Imaginea transmisă în 1520 de ambasadorul venețian Tommaso Contarini se concentrează asupra chipului tânărului suveran, remarcând nasul acvilin, barba și mustața abia marcate, părul mai degrabă deschis, constituția delicată. Menționează și dimensiunile reduse ale capului și gâtul destul de lung.[46] În ciuda distanței de la care se efectuează examinarea, trimisul Serenisimei nu pare să fi întâmpinat dificultăți majore în observarea sultanului, notând totuși un lucru straniu – faptul că nu i-a putut auzi vocea, mesajele lui ajungându-i întotdeauna prin intermediari. Imaginea suveranului este aparent animată, dar... mută.

Doi ani mai târziu, Marco Minio aduce câteva detalii complementare:

> Suveranul are vârsta de douăzeci și trei de ani, un temperament coleric și tenul brun-palid. Are ochii înfundați în orbite și poartă un turban care îi acoperă în parte ochii, ceea ce-i conferă un aspect sumbru. După opinia mea, trebuie să fie de statură medie, dar l-am văzut întotdeauna așezat, niciodată în picioare.[47]

Se înțelege cu ușurință că astfel de descrieri, oricât de precise ar fi fost, nu puteau satisface toate curiozitățile. Judecând după cantitatea de portrete ale lui Soliman care circulau în Europa, „nevoia de imagine" trebuie să fi fost considerabilă. Toate aceste portrete au un stil net occidental, în condițiile

în care nici un pictor european nu este semnalat la Istanbul în timpul domniei Magnificului. Artiștii cei mai importanți, ca Dürer sau Tițian, care au încercat să răspundă acestei nevoi din ce în ce mai urgente de imagini, au fost obligați să inventeze și să creeze din imaginație.

DESPRE TURBAN

Una dintre primele reprezentări occidentale ale lui Soliman Magnificul, datată 1526, este realizată de Albrecht Dürer. Eforturile considerabile ale artistului de a reda imaginea reală a suveranului pe care nu l-a văzut niciodată sunt evidente. Cu toate acestea, comparația cu alte crochiuri executate de el după modele vii dezvăluie anumite slăbiciuni. Efigia lui Soliman este construită pornind de la conturul profilului. Deși se sprijină indubitabil pe studiile de fiziognomie ale epocii, profilul eludează riscurile de schematizare inerente acestui gen de studiu (fig. 52). Într-adevăr, desenul a fost elaborat probabil pornind de la informații provenite din surse scrise, pe care Dürer a știut să le facă vizibile. Curbura nasului personalizează modelul, iar turbanul îl plasează într-un spațiu cultural bine definit. Linia lungă a gâtului, cu mărul lui Adam reliefat, îi permite să depășească canonul occidental. Cele câteva riduri din jurul ochilor, ca și cutele de pe chip și de pe ceafă permit individualizarea siluetei. La dreapta, cutele și câteva șuvițe de păr scăpate din turban contribuie la producerea unui „efect de real".

Inscripția notată de Dürer în spațiul rămas gol în partea dreaptă a desenului este menită să suplinească o lipsă, cea a culorii. Această indicație de culoare accentuează oarecum redundant fizicul celui portretizat – „culoarea corpului este culoarea pielii" („*die leibfarb ist gantz lederfarb*") –, pentru



52. Albrecht Dürer, *Portretul sultanului Soliman*, 1526, ac de argint, 18 × 12,9 cm, Musée Bonnat, Bayonne



53. Anonim (după Tițian), *Soliman*, către 1535-1540, ulei pe pânză, 99 × 85 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena

a sublinia paloarea, devenită celebră, a sultanului. Ea ar fi putut fi reluată într-o pânză inspirată de desen, dar care nu a fost niciodată executată. Dispunem, în schimb, de mai multe picturi ale artiștilor venețieni din cercul lui Tițian. Sursele, care menționează patru exemple, atestă dificultățile întâmpinate de marele maestru în travaliul său. Căci modelul viu nu era disponibil și lipseau, de asemenea, desene sau gravuri demne de încredere, susceptibile să-l inspire. Portretele lui Tițian sunt în majoritatea lor pierdute, dar există câteva copii ce ne oferă o idee despre lucrările originale (fig. 53). La fel ca la Dürer, este privilegiată poza din profil, fiind respectate particularitățile chipului și ale parurii. Unele versiuni pictate accentuează paloarea feței, în vreme ce altele o escamotează. Suntem tentați să vedem în maniera în care a fost utilizată culoarea o aluzie la „fardul" pe care sultanul nu ezita să-l folosească în aparițiile sale publice pentru a-și masca constituția

bolnăvicioasă – și chiar o anticipare picturală a fardului însuși. Analizând celelalte portrete, în special cel din fosta colecție a Habsburgilor din castelul Ambras, de lângă Innsbruck, ne dăm seama că efigia suveranului este o traducere destul de fidelă a descrierilor textuale.

Se regăsește gâtul lung cu mărul lui Adam proeminent, iar „capul mic" evocat de surse apare și mai mic din cauza fastuoasei puneri în scenă a enormului turban. Reprezentarea nu eludează disproporția, ci, dimpotrivă, o accentuează, fapt ce se explică prin contextul expunerii portretului și probabil prin însăși geneza sa. Vizitatorul uneia dintre cele mai mari colecții ale Casei de Habsburg avea astfel în fața ochilor nu doar efigia „veridică" a lui Soliman Magnificul, ci și – mai ales – portretul Marelui Turc, adică al Marelui Dușman. Măsura și lipsa de măsură coabitează într-un echilibru precar.

Exagerarea turbanului – și contrastul produs astfel – scoate în evidență importanța acordată acestui atribut în cadrul unei reprezentări inevitabil conștiente de limitele și intențiile sale. Opulența detaliului, care din accesoriu devine un element central, maschează caracterul imprecis al pulsiunii mimetice.

Turbanul alb era în epocă un semn distinctiv unanim cunoscut.[48] Conform regulilor decretate de Soliman Legiuitorul, acesta era privilegiul fără echivoc al otomanului credincios în raport cu „infidelul". „Diferența dintre noi și necredincioși – se poate citi în unele culegeri de hadith – sunt turbanele și calotele." Sau: „Purtați turbane și noblețea sufletului vostru va crește!" Dimensiunile acoperământului de cap variau în funcție de rang și aveau o mare importanță în ritualul de învestitură, într-un Orient islamic ce nu cunoștea coroana și încoronarea.

Din acest punct de vedere, una dintre imaginile cele mai răspândite ale lui Soliman Magnificul, grație mai ales unei



54. Anonim venețian, *Sultanul Soliman Magnificul purtând un coif incrustat cu pietre prețioase*, către 1532, xilogravură, 92 × 56 cm, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, New York, 1942

gravuri de Agostino Veneziano datată 1532 (fig. 54), a fost multă vreme considerată drept o extraordinară incongruență și o parodie cel puțin stranie. Pe această gravură, sultanul apare din profil, purtând pe cap un acoperământ extravagant. La început, s-ar putea vedea aici o operă de invenție: artistul ar fi realizat o interpretare caricaturală a imaginarului Marelui Turc, așa cum se răspândise în Europa începând din secolul precedent.

Otto Kurz are meritul de a fi demonstrat, într-un articol apărut în 1969, că această cască unică, decorată în întregime cu pietre prețioase și compusă din mai multe coroane suprapuse, a existat în realitate, fiind opera a doi orfevri venețieni, Luigi Carolini și Vincenzo Levriero.[49] Memoriile (*Diarii*) lui Marino Sanuto ne aduc dovada în acest sens, într-o relatare din data de 13 martie 1532:

> În această dimineață, eu, Marin Sanuto, am văzut la Rialto un lucru demn de a fi memorat. O cască magnifică de aur, realizată de Carolini, încastrată cu pietre prețioase, alcătuită din patru coroane suprapuse, în vârful cărora se găsea o piatră de mare valoare. Această cască din aur, excelent executată, este ornată cu 4 rubine, 4 mari diamante magnifice, ce valorează 10 mii de ducați, perle mari de 12 carate fiecare, un mare smarald de [lipsă] carate, un frumos turcoaz mare, toate pietre extrem de scumpe. Iar în vârful panașului se află pana unei sălbăticiuni provenite din India, care trăiește în aer și face pene foarte fine de diferite culori. Poartă numele de cameleon, iar prețul ei este foarte mare. Se spune că această cască a fost făcută pentru Seniorul Turc și a costat 100 de mii de ducați sau poate chiar mai mult.[50]

În această descriere, casca-coroană strălucește cu o singularitate demnă de *O mie și una de nopți*. Unele detalii oferite de cronicar (ca pana cameleonului!) nu fac decât să accentueze caracterul său fantastic. În privința aspectelor concrete ale parurii și ale prețului, Sanuto insistă asupra calității sale

de martor ocular, ceea ce-l face credibil. Primul savant care a acordat o atenție specială acestui obiect straniu, Otto Kurz, vedea în el rezultatul unei abile strategii politice a Serenisimei, dispusă să ofere sultanului un atribut excepțional, ca semn implicit de recunoaștere a dominației sale asupra unui mare număr de teritorii. Într-adevăr, Soliman, care nu poate fi bănuit de o excesivă modestie, se adresa în scrisorile sale mai marilor lumii prin formule uimitoare, cum este aceasta:

> Sultan Soliman, fiul sultanului Selim Șah Han, întotdeauna victorios, sultan al sultanilor, probă vie a operelor *hakanilor*, cel care acordă coroanele *husrevilor* pe suprafața pământului, umbra lui Dumnezeu pe pământ, sultan și padișah al Mediteranei, al Mării Negre, al Rumeliei, Anatoliei, Caramaniei, Rumului, al țărilor Dû' l-qâdir, Diyâr-i Bekr, Kurdistanului, Azerbaidjanului, Persiei, Damascului, Alepului, Egiptului, Meccăi, Medinei, Ierusalimului, tuturor țărilor arabe, Yemenului, la fel ca al multor țări pe care puternica mea maiestate le-a cucerit cu spada care face să curgă focul și sabia care este imaginea triumfului...[51]

Ce obiect de paradă mai adecvat pentru un astfel de monarh decât cvadrupla coroană venețiană? Reluând cercetările două decenii mai târziu, Gülru Necipoğlu a îmbogățit considerabil cunoștințele despre acest subiect.[52] Ea a demonstrat, printr-o lectură atentă a izvoarelor, că această capodoperă era de fapt rezultatul unui demers premeditat, implicând trei protagoniști: Alvise Gritti, fiul dogelui Andrea Gritti, trezorierul sultanului, Defterdar Iskender Celebi, și – adevăratul motor al inițiativei – marele vizir Ibrahim Pașa. În lumina acestei interpretări, cvadrupla coroană trebuie înțeleasă în contextul luptelor politice ale epocii. Este vorba în fapt de un obiect hibrid, ce asociază simbolismul tiarei papale cu cel al coroanei imperiale (fig. 55). Faptul că această „supercoroană" a fost expediată la Istanbul puțin după încoronarea – nerecunoscută de Sublima Poartă – a lui Carol Quintul la Bologna



55. Robert Péril, *Carol V și Clement VII în timpul ceremoniei de încoronare din 1530* (detaliu), xilogravură, Albertina, Viena

demonstrează rolul jucat de „războiul emblemelor" în luptele pentru putere. Casca fantastică, pe care de altfel Soliman nu a purtat-o niciodată, reprezintă un remarcabil exemplu de deplasare a unei tensiuni reale în plan simbolic. Codurile occidentale ale puterii sunt reluate aici cu un exces extraordinar, denotând un *hybris* ieșit din comun.[53]

La rândul său, turbanul rămâne, pentru occidentali, atributul bizar al „celuilalt" monarh, a cărui putere nu încetează să îngrozească. În momentul declinului puterii otomane, în

special după victoria Ligii Sfinte la Lepanto, în octombrie 1571, „deriziunea turbanului“ va deveni un fel de sinecdocă a victoriei asupra Marelui Turc.

Cele mai semnificative (trans)puneri în imagine ale neutralizării „pericolului otoman“ vor urma, în majoritatea cazurilor, strategii de inversare. Astfel, tabloul pe care regele Spaniei, Filip II, l-a comandat în 1573 lui Tițian pentru a celebra victoria din 1571 (fig. 56) înfățișează, în fundal, o evocare a faimoasei bătălii navale; în prim-plan, printre trofeele de război, se vede Marele Turc în lanțuri. Nu este vorba de un portret, ci de o figură construită din contraste. Impozanta carură se inspiră dintr-una dintre cele mai celebre statui antice, *Torsul Belvedere*. Astfel, imaginea-fetiș a fost neutralizată. Turcul este acum înlănțuit, supus, iar marele turban zace la pământ. Căderea puterii otomane este compensată de ascensiunea Habsburgilor. Compoziția este astfel traversată de o diagonală puternică ce-l unește pe Filip II cu succesorul său la tron, infantele Don Fernando, născut în decembrie 1571. Cerul, prin intercesiunea unui înger, oferă acestuia din urmă coroana victoriei, a cărei inscripție, „*maiora tibi*“ („fapte mărețe te așteaptă“), prezice copilului – acum gol și vulnerabil – fapte și mai glorioase decât ale tatălui său. Executarea acestui tablou-hieroglifă[54] a fost un act curajos, însă imprudent: mesajul alegoric, intenționând să celebreze ascensiunea unei dinastii, a fost definitiv anulat câțiva ani mai târziu, prin moartea copilului. Tabloul a rămas, desigur, alegoria unei victorii, dar o victorie foarte sumbră, deoarece a fost dublată de sacrificiu.

Această operă târzie a lui Tițian reprezintă o tentativă ambițioasă și temerară vizând punerea în imagine a înfrângerii puterii turcești: alte figurări sunt mai simple și mai directe. Cea mai semnificativă dintre ele este poate gravura executată de Nicolò Nelli probabil imediat după Lepanto[55]



56. Tițian, *După victoria de la Lepanto, Filip II închină cerului pe infantele Don Fernando*, 1573–1575, ulei pe pânză, 335 × 274 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



57. Nicolò Nelli, *Trufia turcă*, 1572, Biblioteca Comunale, Mantova

(fig. 57). Ea înfățișează un personaj cu un turban enorm, amintind de efigiile tițianești ale lui Soliman (fig. 53). Nu este vorba însă de un portret, ci de o altă „hieroglifă". Într-un colț al paginii se distinge semiluna, simbol otoman prin excelență, înconjurată de inscripția „SUPERBIA TURCHESCA" („trufia turcă"). Cuvântul „SUPERBIA" se citește fără dificultate și corespunde supralicitării acoperământului de cap, văzut ca semn al excesului. Lectura cuvântului „TURCHESCA", la rândul ei, este mai problematică și nu se realizează decât când pagina este inversată. Abia atunci se destramă emblema orgoliului disproporționat și apare chipul adevărat al turcului: în realitate, turcul este diavolul.

În epoca realizării acestei gravuri, dezvăluirea prin inversare avea fără îndoială o funcție paliativă. Considerată în contextul mai larg al imaginarului alterității, această schimbare drastică este învestită cu o semnificație majoră. După cum se știe, diavolul este Celălalt prin antonomază. Inversarea propusă de gravură revendică necesitatea unui exorcism.

IV
Boemieni, gitani, ţigani

A DEFINI, A PACIFICA, A FIXA

Nimeni nu știe de unde vin, unde se duc, sau de când, și de ce au luat calea veșnicei rătăciri. Nu sunt înarmați, dar stârnesc teamă, căci sunt... săraci. La trecerea lor, e mai bine să-ți fereci porțile.

Spre sfârșitul veacului al XV-lea, o miniatură ce decorează *Cronica orașului Spiez* de Diebold Schilling cel Bătrân îi reprezintă în fața zidurilor unui oraș elvețian (fig. 58). Sunt îmbrăcați într-un mod neobișnuit: bărbații, care merg în față, au pe cap o bonetă ascuțită, iar în urma lor, femeile, cu copiii de gât, poartă turbane; toți au haine pestrițe și tenul oacheș. Formează un grup compact. Oare cetatea le va deschide porțile? Legenda ce însoțește miniatura nu spune nimic special, dar lasă puține dubii cu privire la deznodământul acestui curios asediu. Aflăm că armata de cerșetori adunată în fața orașului Berna era formată din „negri păgâni și botezați"[1]. Este dificil să le dai un nume. Chiar și în zilele noastre, vocabularul se dovedește a fi, de cele mai multe ori, insuficient și incomod. Trebuie să-i numim boemieni, gitani, ţigani, romi, *sinti, manouches*? Sau pur și simplu nomazi?[2]

În epoca primei lor apariții în Europa Occidentală, lucrurile erau și mai neclare. Pe atunci li se spunea sarazini, tătari,



58. *Boemieni în fața orașului Berna*, ilustrație în Diebold Schilling cel Bătrân, *Spiezer Chronik*, 1484-1485, Bürgerbibliothek, Berna

nubieni, etiopieni sau asirieni. Au fost adesea confundați cu evreii sau chiar cu maurii – acei musulmani din Spania convertiți cu forța la catolicism. Apoi au fost numiți egipteni, termen care s-a transformat curând în *gypsies*, sau „gitani", pentru că se credea că veneau din nordul Africii, ori din „Micul Egipt", situat în Peloponez. Din pricina faptului că

se bucurau de un statut special în Boemia, au fost numiți boemieni. Datorită originii din vechile provincii ale Imperiului Bizantin, le-a fost atribuit și un nume grecesc, *athinganoi*, sau „intangibili", care a dat, prin glisare fonetică, cuvintele *Zingari, Zingaros, Cianos, Cingani, Zigeuner, Tsiganes*, țigani[3]...

Sosirea la Arras, în data de 11 octombrie 1421, a unei trupe de personaje exotice a fost consemnată în registrul comunal – în lipsa unei identificări precise – cu titlul „Merveilles. Venue d'estrangers du Pays d'Égypte"[4] („Minuni. Venirea străinilor din ținutul Egiptului"). Șase ani mai târziu, la 17 august 1427, călătorii ajung la Paris:

> Au venit, în ziua de șaptesprezece august a anului 1427. Mai întâi primii doisprezece, de ziua Nașterii Sfântului Ioan Botezătorul, apoi și ceilalți. Nu au fost lăsați să intre în Paris, dar de milă au fost găzduiți acolo unde se află capela Saint Denis, și nu erau cu toții, bărbați, femei și copii, mai mult de o sută, sau în jur de o sută douăzeci. Când au plecat din țara lor, erau o mie, sau o mie două sute: dar restul au murit pe drum, iar regele și regina lor și cei care mai erau în viață nutreau încă speranța de a avea bunuri lumești: căci Sfântul Petru le promisese că le va da o țară de locuit bună și rodnică, dacă își vor fi ispășit de bunăvoie păcatele. Astfel, pe când erau la capelă, nu s-a văzut la binecuvântarea de la târgul din Saint Denis un șir mai mare de oameni, care sosiseră acolo de la Paris, din Saint Denis și din împrejurimile Parisului pentru a-i vedea. E adevărat că cei mai mulți dintre ei aveau urechile găurite și în fiecare ureche un cercel de argint sau chiar câte doi în fiecare: iar ei spuneau că e un semn de noblețe în țara lor. La fel, bărbații erau foarte negri, cu părul creț, iar femeile erau cele mai urâte ce se puteau vedea și cele mai negre, toate aveau fața plină de plăgi, părul negru precum coada unui cal. În chip de haine, o stofă veche foarte groasă, o legătură de pânză sau de sfoară prinsă pe umăr, iar deasupra un mantou sau o cămașă erau singurele veșminte: pe scurt, erau



59. Antoine Fieret, *Povestea lui Carrabarra, zisă a egiptenilor*, 1501–1525, tapiserie de Tournai, 334 × 390 cm, castelul din Gaasbeek

cele mai sărace creaturi ce fuseseră văzute vreodată sosind în Franța, de când lumea [...].[5]

Intrigat, Același vine pentru a-l contempla pe Celălalt la porțile orașului. În vreme ce curiozitatea incită, marginalizarea calmează: este necesar să se izoleze imaginea sărăciei, pentru a o putea aprecia.

Nu se poate nega că este dificil de imobilizat și de fixat această ființă insesizabilă care este migrantul: o demonstrează maniera în care s-a constituit iconografia sa. Primele imagini



60. Arnould Poissonnier și Antoine Fieret, *Povestea lui Carrabarra, zisă a egiptenilor*, 1501–1525, tapiserie de Tournai, 343 × 414 cm, castelul din Gaasbeek

realizate de artiștii occidentali dezvăluie, pe de o parte, dificultățile întâmpinate, fără o cunoaștere sau prejudecăți prestabilite, ceea ce le conferă singularitatea. Ele relevă, pe de altă parte, obstacole de ordin taxonomic ce duc la telescopaje vertiginoase între diverșii „ceilalți": „țigani/păgâni/turci" (*Ziginer/Heiden/Türken*), se poate citi pe unul dintre cele mai vechi desene reprezentând o femeie din această etnie ciudată.[6] Totul se petrece ca și cum singularitățile ar fuziona pentru a crea un tot, desemnat ca „alteritate". Excluderea

este la originea procesului de includere, dar acest proces constă de fapt într-o amalgamare de „diferențe". Fenomenul a fost exploatat de Dürer, care nu bănuiește că e pe cale să inventeze un nou imaginar. Puțin înainte de 1500, el a executat o gravură ce va fi mult timp considerată reprezentarea unei „familii de turci". Acoperămintele de cap ale celor două personaje explică poate echivocul, care este contrazis însă de tenul oacheș al bărbatului și de ținuta femeii: ea merge în urma lui, desculță, ținând un copil în brațe, cu capul descoperit și sânul dezgolit.[7]

La începutul veacului al XVI-lea, brusc, imaginarul se exacerbează (fig. 59 și 60). Ciclul tapiseriilor din Tournai, ilustrând, conform tradiției, „*l'histoire de Carrabarra, dite des Égyptiens*", sugerează, la prima vedere, o atmosferă idilică. Oamenii trăiesc în mijlocul naturii: o mamă își hrănește copiii, alta îi spală, mai departe bărbații adapă caii. Unii cântă la flaut, alții sună din goarnă. O tânără dansează, arătându-și impudic coapsa și pieptul. Împinși de curiozitate, locuitorii se aventurează din oraș pentru a-i întâmpina pe nou-veniți. Astfel, se pot observa diverse personaje nobile care încep să dialogheze cu „egiptenii". Ținuta lor elegantă contrastează cu hainele pestrițe ale nomazilor, care poartă turbane, corsaje cu fustă largă și mantii galbene, roșii și albastre, sau cu dungi în diagonală. Seniorii și doamnele venite în vizită sunt vrăjiți de spectacol. Mulți întind mâna pentru a li se ghici în palmă. Un cuplu este atât de captivat de unduirile micuței dansatoare, încât nu observă băiatul pe jumătate gol care profită de ocazie pentru a le șterpeli portofelul.

Datorită bogăției semantice, ciclul de la Tournai are un statut distinct, anticipând toate locurile comune ale unui imaginar ce nu va întârzia să se dezvolte. Figura „egipteanului" va rămâne însă misterioasă, devenind obiectul multor tentative de codificare.[8] Cea mai simplă dintre ele se mulțumește să discute originea etnică, în vreme ce alta, mai complexă, încearcă să facă loc străinului în cadrul canonului occidental. Este vorba, în ambele cazuri, de a capta și controla o alteritate mobilă, dinamică și eluzivă. Adesea, cele două demersuri – pe care le-aș numi „etnografic" (primul) și „iconografic" (al doilea) – comunică, se corelează și se completează.

Tentativa de „încadrare etnografică" cea mai explicită se găsește în opera lui Cesare Vecellio intitulată *Degli habiti antichi e moderni* (*Despre veșmintele vechi și moderne*), publicată la Veneția în 1590 și ilustrată cu gravuri de Christoph Krieger. În a doua parte a textului, care se referă la veșmintele asiatice, Vecellio consacră o pagină importantă „țigăncii orientale" (fig. 61). Locul ocupat de acest pasaj în cadrul volumului este semnificativ. El figurează între pagina în care autorul descrie „nobilul indian oriental" („*Indio orientale di conditione*") și cea în care vorbește despre „nobila indiancă orientală" („*Donna indiana orientale di conditione*"). Faptul că include *Cingana* în spațiul asiatic, în imediata proximitate a locuitorilor Indiei, este în acord cu unele teorii despre originea țiganilor (*Cingani*), subliniind totodată intenția de a-i exila *extra muros*, departe de frontierele Europei. Pe de altă parte, cunoștințele lui Vecellio (și ale ilustratorului său) despre acești „indieni orientali" sunt destul de limitate, dat fiind că autorul nu reușește să-i diferențieze de amerindieni. În consecință, „stranietatea străinului" va fi tot mai accentuată. În sfârșit, calificativul de „nobil" („*di conditione*") atribuit „indienilor orientali", a căror apartenență la o castă înaltă este subliniată, lipsește în cazul *Cinganei orientale*, a cărei poziție în taxonomia etnografică se datorează unui sistem de raporturi ambigue între etnii îndepărtate. Imaginea ei și textul ce o însoțește denotă însă un efort de individualizare. Ca toate celelalte gravuri ce ilustrează tratatul, ea este încadrată de un decor bogat de hermeși și grotești. Este o manieră eficace de



61. Christoph Krieger, *Cingana orientale*, ilustrație în Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* (Veneția, 1590), BNF, Paris

a sublinia „captarea imaginii" și utilizarea unui cadraj esențialmente occidental. În cazul nostru, „punerea în cadru" este deosebit de pronunțată, deoarece textul explicativ începe și se încheie cu evocarea unei trăsături caracteristice acestor *Cingane*: ele sunt mereu în mișcare („*non stanno mai ferme*") și vagabondează neîncetat („*vanno cosi vagando*"):

> Boemiană/țigancă din Orient, sau Femeia Nomadă
> Țigăncile sau boemienele nu stau niciodată mult timp în același loc: o dată la două, trei zile, își schimbă reședința. Au pe cap un fel de diademă din lemn ușor, acoperită de benzi lungi de pânză.



62. Giovanni Andrea Ansaldo, *Fuga în Egipt*, 1620, ulei pe pânză, 170 × 127 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Roma

Cămășile, cu modele frumoase din mătase și aur în diferite culori, cu poale lungi, au mâneci largi, ornate și brodate. O mantie, lungă până la pământ, este fixată pe umărul stâng și petrecută pe celălalt braț. Părul le zboară în vânt. Așa străbat lumea, purtând de obicei un copil, prins cu câteva benzi de stofă legate în jurul gâtului.[9]

Încadrarea etnografică realizată de Vecellio va fi la originea unei tentative ce-și propunea să fixeze canonul pentru figura femeii nomade. Mecanismul de asimilare și de transformare este simplu, dar semnificativ. Cum ajungi să fii nomad?[10] Pentru a răspunde la această întrebare, este necesară examinarea exilului în cadrul proiectului divin. Astfel, nu este de mirare că nou-veniții pe drumurile Europei au fost înglobați într-un sistem de interpretare ce reia izvoarele tradiției biblice. Lucrul a fost facilitat de faptul că figura maternității nomade și cea a drumului făceau parte de secole din iconosfera creștină. Iar scena care, în mod tradițional, asociază maternitatea cu exodul, sacralizând peregrinarea, este Fuga în Egipt. Iat-o acum abil reformulată.

CUM POȚI FI NOMAD?

În epoca lui Vecellio circulau numeroase legende despre originea damnării țiganilor. Aceasta din urmă a fost pusă în legătură cu refuzul unor „egipteni" de a acorda azil Sfintei Familii, aflată în căutarea unui adăpost. Vagabondajul țiganilor nu ar fi fost, așadar, decât un mod de a ispăși o culpă veche.[11] Iconografia Fugii în Egipt își apropriază uneori această legendă, prin inventarea unui dialog între Fecioara Maria și Egipteanca fără inimă.[12] Existența, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, a numeroase Madone țigănci[13] și scene cu Fuga în Egipt – în care Fecioara însăși apare cu trăsături

„egiptene" – dezvăluie însă un proces mult mai profund de adopție și de asimilare.

Există un tablou de Giovanni Andrea Ansaldo, executat în jurul anului 1620 (fig. 62), a cărui particularitate constă în preluarea explicită a gravurii *Cingana orientale*, ce figurează în lucrarea lui Vecellio și Krieger[14] (fig. 61). Toate detaliile vestimentare menționate în carte se regăsesc aici, metamorfozate însă în atribute ale Fecioarei în timpul exodului. Felul în care pictorul a introdus sugestia etnografică în contextul iconografic merită întreaga noastră atenție. Vom remarca mai întâi că, spre deosebire de gravura originală, care fixează figura în imagine, tabloul este rezultatul unei voințe evidente de a reprezenta un personaj în mișcare. Fecioara țigancă (sau ar trebui să o numim „Fecioara egipteană"?) se distinge aici printr-o prezență monumentală și activă. În loc să „ocupe" câmpul imaginii (cum o face modelul din gravură), ea îl „traversează". Silueta mult mai mică a Sfântului Iosif, în planul secund, este și ea în mișcare. Vârful piciorului, în prim-plan, sugerează mersul, iar un fald al mantiei, elanul. Privirea Fecioarei egiptene este frapantă. Nu se știe exact în ce măsură implică spectatorul, atrăgându-i atenția asupra caracterului sacru al migrației și exilului.

Fenomenele de hibridizare sunt ilustrate prin nenumărate procedee. În această privință, tabloul pictat de Correggio către 1516, intitulat în mod tradițional *La Zingarella* (fig. 63), invită la reflecție. Tânăra mamă desculță, cu o pânză înfășurată ca un turban în jurul capului și alintându-și copilul, ar putea fi o țigancă. Prezența mai multor îngeri, pe jumătate ascunși de nori, contrazice însă această interpretare. De altfel, dacă Sfântul Iosif ar fi fost figurat în imagine, fie și în fundal, prezența lui ar fi fost suficientă pentru a putea identifica aici o variantă a Fugii în Egipt. Acest indiciu lipsește însă. Despre ce este vorba atunci? Răspunsul cel mai corect se găsește



63. Correggio, *Fecioara cu pruncul*, zisă *La Zingarella*, 1515-1516, tempera pe pânză, 46,5 × 37,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli

probabil în inventarul colecției Farnese din Parma, în care tabloul este asimilat unui „portret al Madonei în costum de țigancă, de mâna lui Correggio, cu o ramă de nuc și o perdea de catifea verde“[15]. În ciuda ambiguității sale, inscripția este extrem de grăitoare: este clar vorba de o reprezentare a Fecioarei, dar o Fecioară „în costum de țigancă“. Forțând termenii și recurgând la o comparație relativă, s-ar putea vorbi de o reprezentare costumată, sau de o reprezentare deghizată. Avem de a face aici cu unul dintre cele elocvente exemple în care alteritatea este „absorbită“ în cadrul unui „canon“ instalat de tradiție. Rama de lemn prețios și opulenta perdea verde – cu care opera era dotată la origine și pe care inventarul le menționează explicit – constituiau semnele exterioare ale acestei integrări.[16] Fenomenul nu s-a produs însă fără rezistențe și dificultăți. O demonstrează fascinația lui Federico Borromeo, care a comandat o copie a tabloului pentru pinacoteca lui din Milano. În lucrarea sa intitulată *Musaeum*, publicată în 1625, colecționarul are un comentariu cel puțin ambiguu: „Artistul însuși știrbește gloria acestei opere, fiindcă încalcă legile conformității și îi atribuie micuței egiptene hoțomane înfățișarea Fecioarei.“[17]

Problema deghizării reapare în această glosă, dar este acum inversată: dacă în inventarul Farnese Madona era reprezentată „ca o țigancă“, în colecția Borromeo, ni se spune în *Musaeum*, egipteanca este reprezentată „ca o Madonă“. Printre rânduri, se descifrează încă două elemente: uzurparea identității echivalează cu un furt, iar abaterea de la *decorum* conferă operei caracterul de transgresiune, un caracter extrem de interesant.

Alte opere și alte surse documentare dezvăluie un proces asemănător de asimilare. Tabloul lui Giorgione cunoscut azi ca *Furtuna* (fig. 64) constituie exemplul cel mai celebru. Marcantonio Michiel l-a văzut, la începutul secolului



64. Giorgione, *Furtuna*, către 1505, ulei pe pânză, 82 × 73 cm, Galleria dell'Accademia, Veneția

al XVI-lea, în colecția Vendramin la Veneția. Îl descrie în ale sale *Notizie* ca pe o „mică pânză reprezentând o furtună cu o țigancă [*una Cingana*] și un soldat“[18].

Puține tablouri, în toată istoria artei, au provocat atâtea încercări de interpretare.[19] Multă cerneală a curs și cu privire

la *Cingana*. Cultura lui Giorgione era foarte bogată, iar gustul comanditarilor și colecționarilor pentru misterele figurative, atât de rafinat, încât orice tentativă de descifrare definitivă și univocă a operei pare din start sortită eșecului.[20]

Peisajul (*paesetto*) este presărat cu ruine, iar în fundal se etalează arhitecturi sofisticate. Raportul dintre tânărul bărbat din stânga și femeia care alăptează din dreapta rămâne obscur, după cum identificarea acesteia din urmă cu o *Cingana* este discutabilă. Cum putea fi autorul atât de sigur? De data aceasta, nu informațiile furnizate de parură i-au venit în ajutor sau i-au putut inspira o afirmație atât de categorică. În mod paradoxal, se pare că tocmai absența hainelor, la care se adaugă alăptarea în natură, ar putea fi la originea apropierii sugerate de Michiel. Din păcate, comentatorul nu aprofundează semnificația propriei analogii. „Operele-satelit“, gravitând în jurul acestui astru misterios care este *Furtuna*, sunt mai degrabă cele care ne vor permite să aflăm mai multe despre sensul inițial al operei, sau cel puțin despre soarta sa critică.[21]

Ferrarezul Dosso Dossi este unul dintre pictorii care au reluat, cu aplomb și originalitate, principalele trăsături ale picturii lui Giorgione. El a ales însă să atenueze misterul anumitor pânze ale maestrului venețian, recurgând la formule mai inteligibile. Un exemplu deosebit de elocvent în această privință este *Sfânta Familie* de la Detroit Institute of Arts (fig. 65). Inspirația giorgionescă și prezența în filigran a *Furtunii* sunt indubitabile, la fel ca transformările la care a fost supus modelul. Opera lui Dosso Dossi nu conține nici „soldatul“, nici *Cingana*, după cum lipsește distanța ce separă cele două personaje principale. Fecioara Maria cu turban, cu ochii plecați asupra Pruncului Sfânt, ocupă centrul compoziției. Orașul întrezărit la orizont și frunzișul ce-i servește în parte drept ecran provin însă din *Furtuna*, ca și cele două coloane din dreapta. Este dificil să le atribui o



65. Dosso Dossi, *Sfânta Familie*, către 1516, ulei pe lemn, 52,4 × 42,5 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit

funcție precisă în structura tabloului, dar valoarea lor de semnal este clară: ele semnifică faptul că această *Sfântă Familie*, mai exact *Odihna Sfintei Familii în timpul fugii în Egipt*, derivă din opera lui Giorgione, dezvăluind un întreg travaliu bazat pe aglutinări, transformări și deplasări. Misterioasa „pânză reprezentând o furtună cu o țigancă și un soldat" a fost astfel parțial „trădată", cu ajutorul unei reformulări

iconografice coerente și, ca atare, accesibilă publicului. Semnele identitare se deplasează și se metamorfozează: Fecioara cu turban deghizează *Cingana* într-o „Fecioară egipteană"[22].

*

* *

Tema biblică a exilului, prezentă în Vechiul și Noul Testament, a prilejuit foarte timpuriu „absorbția" migrantului în cadrul unei iconografii deja constituite. Dacă arta italiană a avut tendința de a introduce personajul nomadului în imaginarul evanghelic al peregrinării, un alt imaginar, cel al Exodului, a fost privilegiat în arta țărilor nordice. Aceasta din urmă a provocat sinergii complexe între diferitele figurări ale alterității: (trans)punerea în imagini a marii narațiuni a întoarcerii israeliților din Egipt în Țara Făgăduinței este uneori prezentată cu un sens inversat sau în combinație cu alte reprezentări. Două exemple ilustrează maniera în care s-au produs aceste sinergii, precum și contextul în care s-au petrecut.

Pe unul din voleurile altarului pictat de Dirk Bouts în 1467 pentru biserica Sfântul Petru din Louvain, se poate contempla o reprezentare a „culesului manei", ilustrând episodul relatat în capitolul 16 din Exod (fig. 66).

Istoria este bine-cunoscută. Israeliții erau înfometați și descurajați de lunga traversare a deșertului. Atunci

> a grăit Domnul cu Moise și a zis: „Am auzit cârtirea fiilor lui Israel. Spune-le dar: Diseară carne veți mânca, iar dimineață vă veți sătura cu pâine și veți cunoaște că Eu, Domnul, sunt Dumnezeul vostru." Iar, dacă s-a făcut seară, au venit prepelițe și au acoperit tabăra, iar dimineața, după ce s-a luat roua dimprejurul taberei, iată, se afla pe fața pustiei ceva mărunt, ca niște grăunțe, și albicios, ca grindina pe pământ. Și, văzând fiii lui Israel, au zis unii către alții: „Ce e asta?" Că nu știau ce e. Iar Moise le-a zis: „Aceasta e pâinea pe care v-o dă Dumnezeu să o mâncați."[23]



66. Dirk Bouts, *Culesul manei*, panou făcând parte din altarul Sfântului Sacrament, 1464–1468, tempera pe lemn, 87,6 × 70,6 cm, collégiale Saint-Pierre, Louvain

Imaginea înfățișează bărbați și femei culegând hrana miraculoasă. Pictorul a încercat să imprime scenei solemnitate și verosimilitate. În mod cert, el s-a documentat cu privire la veșmintele vechilor israeliți, redându-le pe cele bărbătești cu plăcerea evidentă de a-și demonstra cunoștințele. Hainele feminine prezintă, la rândul lor, diferențe importante. În

raport cu femeia din dreapta, îngenuncheată și culegând mana, cea din stânga are un acoperământ de cap ce nu face parte din portul tradițional al evreilor, fiind împrumutat din cel al țigăncilor.[24] Culoarea pielii nu o distinge de celelalte personaje. Totuși, prezența lângă ea a unui copil mic, îmbrăcat cu o cămașă simplă, poate fi citită ca o aluzie la un alt exod mitic, cel care a obligat o întreagă etnie să părăsească Egiptul și să rătăcească prin lume. O altă femeie, cu același tip de turban, avansează din fundal către locul miracolului. Cele două „egiptence", reprezentate în picioare, stau la distanță de minunea care i-a făcut pe ceilalți protagoniști să îngenuncheze. Mai puțin implicate în solemnitatea recoltei, ele par dispuse însă să se împărtășească din roadele acesteia.

Subtilitățile acestei imagini sunt și mai evidente dacă se ține cont de faptul că este o parte componentă a unui tablou de altar, a cărui scenă centrală reprezintă Cina cea de Taină, sau, mai exact, Instituirea Euharistiei.[25] Raportat la un tip precis, mesajul operei, considerată în integralitatea ei, abordează tema liturgică complexă a împărtășaniei, mana devenind figura profetică a sfintelor daruri. Asimilarea noilor migranți cu poporul lui Israel culegând mana constituie un anacronism evident, oferind următoarea morală: traversarea deșertului anunță solemn împărtășania și anulează „diferențele".

Un alt exemplu de asimilare anacronică este prezent în *Adorarea vițelului de aur* de Lucas van Leyden[26] (fig. 67). Sursa de inspirație a acestui triptic este tot Cartea Exodului, sensul fiind de data aceasta modificat. Fabricarea idolului și devoțiunea israeliților chiar în momentul în care Moise obține izbăvirea de la Yahve vor stârni furia profetului, atrăgând pedeapsa divină. Lucas van Leyden își organizează narațiunea în jurul celor două scene prezentate simultan: dialogul lui Moise pe muntele Sinai și nesupunerea israeliților. Prima acțiune – dialogul – este mai degrabă sugerată decât explicit

reprezentată. În partea superioară a panoului central, un mare nor acoperă, așa cum se cuvine, chipul lui Dumnezeu, lăsând să se întrevadă minuscula siluetă a lui Moise rugându-se pe munte. Restul tripticului este consacrat nesupunerii israeliților. Idolul de aur, în jurul căruia se desfășoară dansul de adorație blasfematoare, este amplasat în planul secund al panoului principal, așezat strategic în partea inferioară a norului ce semnalează prezența invizibilă a lui Dumnezeu adevărat și unic.

Evident, pictorul s-a străduit să redea în detaliu topografia locului și activitățile locuitorilor, așa cum se desfășurau „înainte de Lege" (fig. 68). Mijloacele folosite aici dezvăluie o transgresiune iconografică și etnografică: toți acești „copii ai lui Israel", figurați în atitudini excesive, depravate, sunt concepuți după modelul tradițional al *cingani*-lor și *cingane*-lor. Tribul lor – pe care Lucas van Leyden nu a ezitat să-l caricaturizeze la limita grotescului – prezintă semnele distinctive ale „egiptenilor" migranți: veșminte pestrițe, acoperăminte de cap mirobolante[27], capete hirsute, gesturi dezordonate. Tribul se transformă în popor.

Având în vedere demersul pictorului, structura tradițională de triptic a tabloului de altar nu pare să-i fi provocat constrângeri deosebite. Între voleurile laterale și panoul central există o evidentă continuitate spațială și temporală. Lucrând în contradicție cu tradiția, Lucas van Leyden ne oferă nu atât un tablou apt să evoce sacrul, cum o făcea prin definiție polipticul liturgic, cât o reprezentare având ca scop interogarea raportului dintre divinitate și figurație.[28] Anacronismul creat aici este rezultatul unei proiecții *in malo* a unor personaje existente în epoca pictorului, mai degrabă decât în momentul în care s-au petrecut aceste evenimente sacre. El introduce stilul de viață anarhic al etniei „egiptene" și cultul

ei nestăpânit pentru aur în istoria idolatriei culpabile a israeliților migrând spre Pământul Făgăduinței.

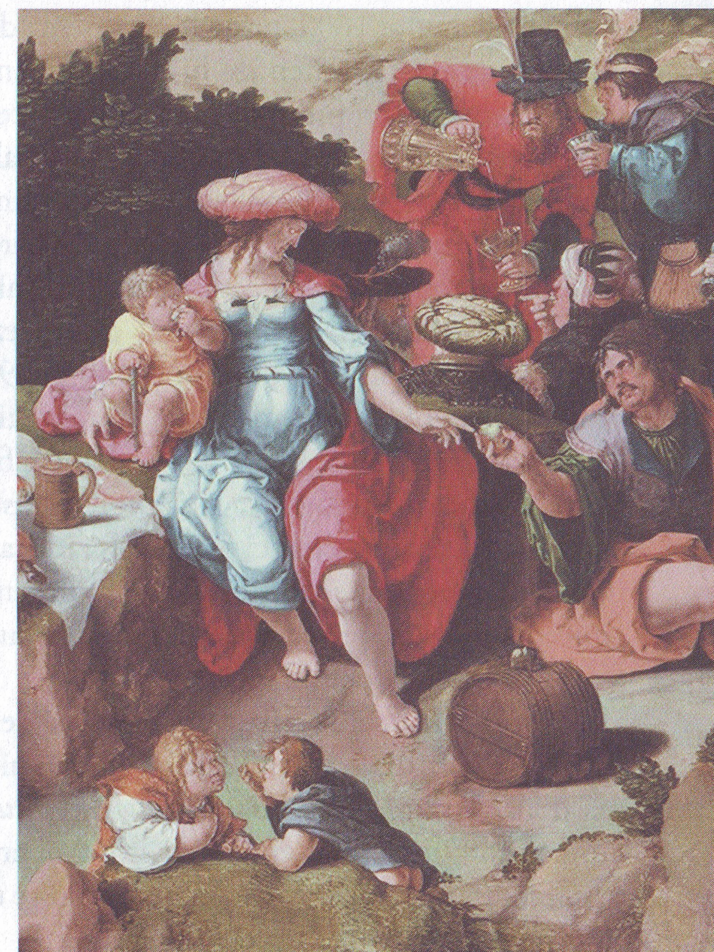
După toate probabilitățile, opera nu era destinată unui mediu ecleziastic, ci unei colecții de picturi profane. Este, în orice caz, ceea ce sugerează Karel van Mander în *Cartea pictorilor* (1604), unde menționează sursele literare ale lui Lucas van Leyden. Fără a ține cont de modificările operate de artist, el preferă să vadă în condamnarea moravurilor intenția sa originară:

> Mai există o piesă deosebită, un mic retablu al lui Lucas, la Amsterdam, pe Kalverstraat; înfățișează scena cu Copiii lui Israel dansând în jurul vițelului de aur, care stau la masă și benchetuiesc, potrivit textului Sfintei Scripturi, unde se spune: „...apoi a șezut poporul de a mâncat și a băut și pe urmă s-a sculat și a jucat." Din acest ospăț sare în ochi, redată foarte viu, firea petrecăreață a poporului și înclinarea lui spre destrăbălare. Totuși, unii nepricepuți au stricat lucrarea mânjind-o cu un verniu murdar sau cu ceva asemănător.[29]

Succinta mențiune subliniază o antinomie evidentă între „piesa deosebită" și conținutul ei licențios. În acest context trebuie citită remarca finală a lui Van Mander, care deplânge, cu îndreptățire, insuficienta atenție ce a fost acordată calităților formale ale operei. Miza nu este neglijabilă, căci, așa cum reiese dintr-o altă scriere a aceluiași autor, intitulată *Temelia nobilei arte liberale a picturii*, Lucas van Leyden era unul dintre acei pictori care „[sunt] atenți la subtilitate și [își așază] culorile într-o manieră netă, corectă și clară. [...] Un travaliu corect este demn de laudă, căci el hrănește ochii și îi cultivă agreabil pentru un lung moment, mai ales dacă este însoțit de naturalețe, spirit și caracter"[30].

Existența acestui text ne îndeamnă să stabilim o conexiune cu un caz similar, documentat cam în aceeași epocă de Federico Borromeo, care subliniase în *Musaeum* contrastul dintre

67. Lucas van Leyden, *Adorarea vițelului de aur*, către 1530, ulei pe lemn, 93,5 × 127,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam



68. Lucas van Leyden, *Adorarea vițelului de aur*, detaliu din panoul central

frumusețea demersului pictural din *Cingana* lui Correggio și încălcarea regulilor. Concluzia este că atât în Italia (la Borromeo), cât și la nord de Alpi (la Van Mander) alteritatea migrantului forțase barierele și cucerise spațiul artei, grație unei alianțe abile între anacronismul iconografic și subtilitatea formală.

MIGRANTUL ÎN PRIM-PLAN

În jurul anului 1600, primele experiențe de integrare sunt marcate de un fenomen de hibridizare. În curând, se va încerca situarea, în interiorul societății, a celei mai recente figuri de alteritate din imaginarul occidental. Instaurarea și avatarurile iconografiei „ghicitoarei" reprezintă cea mai semnificativă dintre manifestările acesteia. Izvoare timpurii menționează chiromanția ca practică specifică etniei „egiptenilor", fapt ce va genera un mare număr de reprezentări. Printre ele se numără tapiseriile din Tournai (fig. 59 și 60), precum și diverse opere realizate de Hans Burgkmair, Hieronymus Bosch sau Pieter Brueghel.[31] Noul demers figurativ, apărut la finele veacului al XVI-lea și dezvoltat în secolul următor, prezintă două caracteristici principale: cadrajul accentuat al imaginii și erotizarea acesteia – două dimensiuni cu consecințe distincte la prima vedere, dar care sunt, în realitate, foarte strâns legate între ele.

Primul artist care a făcut din noul demers obiectul căutărilor sale picturale a fost Caravaggio, căruia i se datorează cele două versiuni ale *Ghicitoarei* (*Buona Ventura*) (fig. 2 și 69). Dincolo de unele diferențe, cele două opere au în comun reprezentarea în prim-plan a întâlnirii dintre un tânăr cavaler elegant și o tânără și frumoasă țigancă.

Tabloul de la Luvru (fig. 2), cel mai mic din cele două, este și cel mai concis.[32] Cele două personaje, văzute pe jumă-



69. Caravaggio, *Ghicitoarea*, 1595, ulei pe pânză, 115 × 150 cm, Musei Capitolini, Roma

tate, ocupă aproape tot spațiul pânzei. În absența oricărui element de peisaj sau arhitectură, spectatorul nu află nimic despre locul în care se desfășoară scena. Singura certitudine este că ea se petrece „sub ochii noștri". Lumina intensă venită din stânga subliniază mai multe detalii: chipul plin al tânărului, buclele ce-i scapă din pălăria cu pene, ținuta elegantă. Chipul țigăncii este parțial în umbră, ceea ce accentuează nuanța oacheșă a tenului. Poartă un turban alb peste părul brun în dezordine, o cămașă albă cu guler brodat și o capă de tip *schiavina*, legată pe umăr. Ține mâna dreaptă a tânărului și îl scrutează cu privirea.

Datorită compoziției în prim-plan[33], atenția noastră se îndreaptă în primul rând către detaliile acestei istorii minimaliste[34],

mai precis către jocul privirilor și al mâinilor. Există însă un element care ne tulbură percepția: țiganca, care ar trebui să citească soarta tânărului în liniile din palmă, este mai degrabă interesată de trăsăturile chipului său.

În ochii unui observator mai puțin atent, această incoerență ar putea trece neobservată, cum s-a întâmplat într-una dintre primele descrieri ale tabloului, realizată în 1672 de Giovanni Pietro Bellori în *Viețile pictorilor moderni*. Caravaggio, afirmă el, ar fi pictat o *zingara* „ghicind în palmă, după obiceiul acestor femei de neam egiptean. A închipuit un tânăr cu o mână înmănușată pe spadă, întinzând-o pe cealaltă, fără mănușă, femeii, *care o ține și se uită la ea*“[35].

Inexactitățile biografului se explică în mare parte prin caracterul neobișnuit conferit de Caravaggio unei scenografii care este în realitate un *topos*. Pe scurt, Bellori descrie ceea ce-și amintește sau crede că a văzut, în detrimentul a ceea ce tabloul arată cu adevărat.

Un alt comentator, amatorul Giulio Mancini, examinează tabloul atât de atent, încât reușește să vadă și ceea ce este (aproape) imperceptibil. În *Considerazioni sulla pittura*, scrise în jurul anului 1620, dar publicate mult mai târziu, el notează următoarele: „*Zingaretta* își arată perfidia printr-un surâs fals, scoțând inelul [de pe degetul] tânărului, în timp ce acesta din urmă își dezvăluie ingenuitatea și înclinația amoroasă pentru frumusețea țigăncușei care-i ghicește în palmă și-i scoate inelul.“[36]

Este evident că Mancini a privit atât de minuțios tabloul, încât a văzut în el detalii izvorâte direct din propria imaginație. Astfel, comentariul său devine o istorie în sine, o glosă pe marginea tabloului, care exploatează tensiunea psihologică născută din întâlnirea dintre perfidie și naivitate. În relatare, detaliul inelului furat, menționat de două ori de Mancini, rezultă de fapt dintr-o deplasare a contemplării: ceea ce este

cu adevărat vizibil tinde către ceva aproape imperceptibil, dacă nu invizibil. „Detaliul dezvăluit“ reiese nu din operă, ci din privirea lui Mancini. Pătrunzând *în tablou*, el aprofundează imaginea la fel de mult ca sensul.

A-L ATINGE PE CELĂLALT

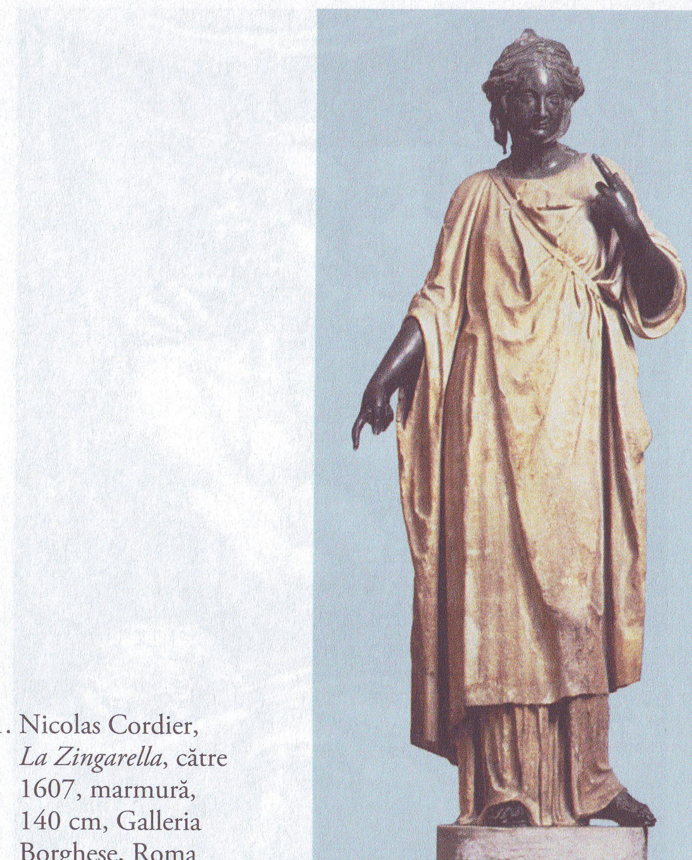
A doua temă introdusă de Mancini în succintul său comentariu, dorința erotică, va fi exploatată cam în aceeași epocă de mai mulți artiști, în special de Guercino, într-un frumos desen care i-a fost atribuit[37] (fig. 70). Este vorba de un studiu pentru un tablou cu figuri întregi, care nu a fost, se pare, niciodată executat. Deasupra întâlnirii între cavaler și țigancă plutește micul zeu al iubirii, cu ochii legați, gata să-și arunce săgețile. Varianta erotică cea mai importantă a acestei „relatări a întâlnirii“ nu se află în pictură, ci în poezie. În al cincisprezecelea cânt al lui *Adonis* (1623) de Giambattista Marino, unul dintre marii prieteni ai lui Caravaggio[38], tema ghicitului este tratată cu multe detalii, sub forma unei istorii mitologice[39].

La Marino, Venus însăși, travestită în egipteancă („*barbara donna / en Menfi nata*“) și însoțită de un copil, apare la o răscruce în fața lui Adonis, într-un loc în care umbra și lumina își dispută întâietatea. Îmbrăcată în satin cu dungi și alte veșminte ciudate („*barbareschi modi*“), *bellissima zingara* apucă mâna tânărului – o mână albă ca zăpada – și-i prezice viitorul. Făcând aceasta, resimte imediat o mare plăcere („*e prende nel toccar alto diletto*“), un flux pare s-o străbată, în vreme ce tânărul nu-și poate desprinde privirea de la această extraordinară magiciană.[40]

Toate simțurile sunt exacerbate, iar dezlănțuirea de energie își atinge apogeul în scena în care se destramă „vălul sumbru“ („*il fosco velo*“) cu care era acoperită zeița. În acest moment, brațele tânărului se transformă în lanțuri, într-o îmbrățișare



70. Guercino, *Ghicitul*, către 1620, peniță, tuș brun și laviu brun, 28,6 × 20,4 cm, Luvru, cabinetul de desene, Paris



71. Nicolas Cordier, *La Zingarella*, către 1607, marmură, 140 cm, Galleria Borghese, Roma

memorabilă, ce-i reunește pe cei doi amanți într-o singură făptură.[41]

În această scenă, Marino merge mult mai departe decât sugerează opera lui Caravaggio, referindu-se probabil și la alte surse vizuale, pe care le amalgamează cu o mare libertate în cadrul propriei variante poetice și mitologice a întâlnirii amoroase. El împrumută astfel, pe de o parte, din practica „deghizamentelor culturale", care, grație unei abile combinații de marmură și bronz, reușește să transforme statuile de divinități antice în *zingare* factice[42] (fig. 71). Pe de altă parte,



Quę conspecta nocent, manibus contingere noli,
Ne mox peiori corripiare malo.

72. Hendrick Goltzius și Jan Pietersz Saenredam, *Alegoria pipăitului*, gravură cu dălțița, 17 × 12,3 cm, Albertina, Graphische Sammlung, Viena

poetul pare să se fi inspirat din alegoriile simțului tactil, perfecționate chiar în epoca în care Caravaggio picta tabloul (fig. 72). Mângâierea transformată în înlănțuire, privirile ce se contopesc și se confundă, sărutul care unește: iată temele pe care Marino a putut, grație imaginației poetice și culturii

sale vizuale, să le vadă în tablou, transformat în pretext și subtext ale poemului.

Cele mai vechi comentarii, printre care cele datorate lui Bellori și Mancini, dar și poemul lui Marino, dezvăluie provocarea reprezentată de o imagine în prim-plan, focalizată pe jocul de mâini și de priviri. Analizând contextul istoric al invenției lui Caravaggio, va trebui să luăm în considerare caracterul paradoxal al chiromanției, evidențiat de mai multe surse. Darul țigăncilor – adesea pus la îndoială – ar ține, așadar, de o psihologie empirică: pentru a ghici trecutul și a prezice viitorul, aceste femei obișnuiesc să privilegieze observarea chipului, în detrimentul „citirii în palmă"[43]. Nu este vorba în nici un caz, afirmă criticii cei mai virulenți[44], de o cunoaștere specifică, codificată de mult în vechi tratate de divinație și de fiziognomie[45], ci de o cunoaștere pur intuitivă și, ca atare, de o mistificare (fig. 73).

Pentru ca o mistificare să se poată produce, este nevoie de cel puțin două persoane; doar astfel practica „ghicitului" își dezvăluie întreaga semnificație. Așa cum este concepută în ritualul țigănesc, divinația rezultă din pactul tacit între un reprezentant al unei culturi pentru care „trecutul" și „viitorul" sunt noțiuni fundamentale și cel al unei „alte" culturi, ce consideră prezentul singura valoare certă. Orice ghicitoare – fapt valabil și în zilele noastre – cere bani în avans, cu titlul de gaj al pactului încheiat. La Caravaggio însă, gajul este absent. El a fost suplinit de Mancini prin transgresarea vizibilului: „țigăncușa ghicește și scoate inelul".

Cu totul diferite sunt mizele din comentariul lui Bellori. Omisiunile se înțeleg ușor, mai ales dacă se ține cont că opera îl interesa mai puțin pentru detaliile ei, cât pentru dimensiunea sa programatică. Pentru biograf, care este în același timp unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai artei din timpul său, *Ghicitoarea* reprezintă un tablou-manifest. Deși



73. J.B. Paravicinius, frontispiciul publicației lui Johannes Praetorius, *Ludicrum chiromanticum Praetorii et metoposcopicum* (Leipzig, 1661), BNF, Paris

bine-cunoscută și comentată în repetate rânduri, pagina pe care i-a consacrat-o în *Viețile pictorilor moderni* merită recitită și reanalizată cu mai mare atenție. Rezumând: ajuns la Roma, fără adresă fixă („*senza recapito*“), Caravaggio trăiește în mizerie. Trece prin diferite ateliere, pictează naturi moarte și-și pune la punct concepția despre culoare. În acel moment, ne spune biograful, o nouă estetică începe să prindă formă în lucrul său. Ea se dezvăluie pentru prima dată în tabloul reprezentând ghicitoarea:

> A început, așadar, să picteze după înclinația lui proprie, fără să se uite deloc la admirabilele statui antice și la picturile atât de celebre ale lui Rafael; ba chiar, disprețuindu-le, și-a propus ca subiect doar natura. De aceea, când i s-au arătat statui celebre cum sunt ale lui Fidias și Glycon, ca să studieze după ele, drept orice răspuns a întins mâna către mulțimea de oameni din preajmă, dând de înțeles că natura îi pusese la îndemână destui maeștri. Și ca să-și întărească cuvintele a chemat o țigancă ce trecea din întâmplare pe stradă [„*una Zingara che passava a caso per istrada*“] și, ducând-o la han, a pictat-o ghicind în palmă, după obiceiul acestor femei de neam egiptean. A închipuit un tânăr cu o mână înmănușată pe spadă, întinzând-o pe cealaltă, fără mănușă, femeii, care o ține și se uită la ea. Iar în aceste două semifiguri Michele a redat atât de curat adevărul, încât și-a confirmat spusele.[46]

Deși textul constituie doar una dintre nenumăratele legende ale artistului, este important să identificăm precis dimensiunea sa înnoitoare. Narațiunea belloriană descrie parcursul ce (con)duce de la alegerea modelului la executarea tabloului. Primul act, cel al întâlnirii întâmplătoare pe stradă, relevă o realitate proprie epocii lui Caravaggio. Migrantul a trecut pragul interzis al orașului, care va constitui de aici încolo unul dintre locurile sale de peregrinare.[47] Mizele acestei progresii lente devin mai explicite prin confruntarea surselor scrise cu mărturiile iconografice. *Cronica orașului Spiez*,

Vaghi, e diletteuoli Giardini

DI CINGARESCHE

D ALFONSO TOSI

PADOANO.

VENTVRA

Da dare à vna Donna alla fineſtra.
Da dare ſopra della porta.
Da dare, mirando in fronte à Donzelle.
Da dare ſopra della mano.
Incontro con altre Cingare.
Riſpoſta all'incontro.



In Bolog. per Bartolomeo Cochi, al Pozzo roſſo.
Con licenza de' Superiori. 1611.

74. Frontispiciul publicației lui Alfonso Tosi, *Vaghi, e dilettevoli Giardini di Cingaresche*, Bologna, 1611

datând din 1485 (fig. 58), și frontispiciul lucrării *Cingaresche*, publicată la Bologna de un oarecare Alfonso Tosi în 1611 (fig. 74), dezvăluie câteva diferențe notabile.[48] Dacă miniatura elvețiană pune în scenă ostracizarea ce-i afecta pe țigani, frontispiciul lui Tosi evidențiază, dimpotrivă, dimensiunea prezenței lor. *Zingara* a devenit un personaj central în peisajul citadin. Iată de ce limbajul imaginii, în egală măsură cu conținutul scrierii, merită o atenție particulară. El expune, într-o manieră foarte simplă, diferitele metode de a ghici. Se înțelege atunci că la începutul veacului al XVII-lea *Zingara* a pătruns în oraș, chiar dacă și-a păstrat statutul marginal. Pagina de titlu o descrie ca pe o prezență sumbră stând în mijlocul unei străzi, sub privirea unei femei aflate la *piano nobile* al unei clădiri. Distanța între interior și exterior, deși reformulată, continuă să fie viabilă. Micul catalog al situațiilor divinatorii enumerate în textul frontispiciului ne informează asupra diferitelor maniere de a prezice viitorul: „la fereastră", „în pragul porții", „analizând chipul", „examinând liniile mâinii". Nu este întâmplător, desigur, că pragurile (fereastra, poarta) sunt puse pe același plan cu modalitățile de a privi (chipul, mâna).

Să revenim la scenariul lui Bellori[49], bogat în detalii semnificative privind executarea tabloului. Caravaggio, aparent, își găsește modelul pe stradă (act emblematic al unei estetici „realiste"), îl conduce în atelierul-locuință și-i face portretul, imaginând o scenă care este un *topos*, cel al „ghicitului". Nu aflăm prea multe, în schimb, despre originea celuilalt personaj al povestirii, tânărul bărbat. Descrierea lui este detaliată, dar aproximativă. Biograful stăruie mai ales asupra mâinilor, precizând – ceea ce denotă o oarecare lipsă de atenție – că una din ele rămâne înmănușată, sprijinită „pe sabie" (adică, am spune azi, pe instrumentul său de putere), în vreme ce cealaltă este oferită, dezgolită, fără apărare

(*„porge scoperta“*) *Zingarei*. În acest moment intervine strania confuzie belloriană ce-l împiedică pe autor să perceapă remarcabila intrigă vizuală a tabloului, care, pentru prima dată în istorie, expune raportul Celuilalt cu Același la joncțiunea dintre contact și viziune. Altfel spus, el eludează (sau ocolește) marea noutate a operei, mai precis sinergia (atât de dragă lui Caravaggio) a văzului și a simțului tactil.[50] O sinergie pe care Giambattista Marino, ajutat de spiritul poetic, reușește să o perceapă, ducând-o însă la exces, prin multiplicarea deghizamentelor culturale (mitul elin, Egiptul, statuile).

În schimb, Bellori are dreptate atunci când afirmă că acest dispozitiv vizual captează „adevărul“ într-o manieră exemplară. Biograful încearcă să conecteze arta lui Caravaggio cu o „altă tradiție“, reprezentată de unul dintre pictorii mitici menționați în *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrân, legendarul Eupompos[51]:

> Iar în aceste două semifiguri Michele a redat atât de curat adevărul, încât și-a confirmat spusele. Un fapt destul de asemănător se poate citi despre Eupomp, pictor din Antichitate, dar nu e locul aici să cercetăm cât de lăudabilă este această învățătură. Cum nu urmărea decât efectul coloritului, așa încât carnația și pielea să pară cât mai naturale prin aspectul lor, ochiul și strădania îi erau îndreptate doar spre lucrul acesta, lăsând deoparte celelalte idei artistice.[52]

O PICTURĂ *ZINGARESCA*?

Asemenea strămoșului său mitic, Caravaggio, care apare aici ca pictor al suprafeței cromatice, accentuează aparența fremătătoare a corpurilor, lansând ochiului o provocare.[53] Există ceva magic în acest demers de un iluzionism extrem. Nu este întâmplător că primele comentarii ale *Ghicitoarei* sunt texte poetice, la granița dintre paradox și prețiozitate.

Cu mult înainte ca Mancini și Bellori să-și publice comentariile, iar Marino glosa, Gaspare Murtola consacrase, în culegerea sa de *Rime* (1603), un madrigal *Zingarei* lui Caravaggio:

> Nu știu ce e mai seducător
> Femeia pe care o simulezi
> Ori tu, cel care o pictezi.
> Cu dulcile ei încântări
> gata e să ne răpească
> inima și sângele deodată.
> Așa cum o faci pictată,
> Noi o vedem plină de viață
> Iar alții plină de patimă.[54]

„Fingi/dipingi“ (a picta/a simula) e o cvasiomonimie, izvorâtă dintr-o lungă tradiție.[55] Ea conduce la formarea rimei comice în jurul căreia se organizează întreg madrigalul. Pictorul este, ca și boemiana, un manipulator de aparențe. Bellori lasă să se înțeleagă că limbajul lui Caravaggio se formează la granița canonului și la periferia sistemului social, în vreme ce Murtola îl proclamă drept maestru al iluziei. Caravaggio ar fi astfel, s-ar putea spune, un pictor *zingaro*, inventator al unei picturi *zingaresca*.

Trebuie precizat însă că această pictură, deși ocolea canoanele academice ale epocii, a plăcut, chiar dacă nu era pe gustul tuturor. Bernini, de pildă, considera *Zingara* lui Caravaggio „un biet tablou, fără nici un har și lipsit de originalitate“[56]. Dar, pe la 1600, amatorii de artă importanți din Roma aveau opinii total diferite, lăsându-se seduși de această magie picturală. Existența celor două versiuni ale *Ghicitoarei* constituie o dovadă în acest sens.

Nu a fost prima dată când Caravaggio s-a conformat cererii pieței de artă, producând „dublul“ unei opere, destinat, aparent, să satisfacă aviditatea unui colecționar concurent.

Discuțiile specialiștilor privind relația dintre cele două *Ghicitoare*, cea de la Luvru (fig. 2) și cea de la Musei Capitolini de la Roma (fig. 69), precum și datarea lor nu au dus la nici un rezultat convingător.[57] Cu toate acestea, mi se pare necesar să subliniez că pictorul a făcut apel la modele diferite pentru fiecare din cele două compoziții, în ciuda identității lor tematice și a similitudinii cadrajului. Ceea ce demonstrează că artistul practica, după cum menționează sursele, pictura ca „*esempio davanti del naturale*"[58], adică o pictură în prezența modelelor.

Față de tabloul de la Luvru, versiunea de la Roma prezintă câteva diferențe minore. Asemănarea puternică ce se observă între veșmintele protagoniștilor dă impresia unui deghizament ad-hoc, decis în atelier. Punctul de vedere este în schimb oarecum diferit, la fel și jocul de lumini. Transformarea cea mai notabilă se referă însă la interacțiunea dintre personaje. În tabloul de la Roma, *Zingara* se depărtează ușor de tânăr, pentru a-l privi mai atent. Contrastul între carnații e mai puțin categoric decât în tabloul de la Luvru. El apare mai ales la nivelul mâinilor: ale tânărului sunt albe, ale țigăncii, brune.

Tabloul de la Roma face parte dintr-una dintre cele mai mari colecții italiene de pictură de la începutul veacului al XVII-lea, cea a cardinalului Del Monte, care a fost și unul dintre cei mai importanți mecena ai lui Caravaggio. În inventarul colecției, datat 1627, pânza este descrisă astfel: „O țigancă de Caravaggio, cu un cadru negru de cinci palme" („*Una zingara del Caravaggio grande Palmi cinque con cornice negra*").[59] Concizia notiței nu poate să nu frapeze. *Zingara* este singura menționată, astfel încât personajul masculin este izgonit într-un plan secundar. Tânărul, ca și acțiunea divinatorie a „ghicitului" devin accesorii, simple atribute ale unui singur, unic protagonist.



75. Caravaggio, *Trișorii*, către 1595, ulei pe pânză, 94,2 × 130,9 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth

În același inventar este repertoriat un alt tablou al aceluiași maestru: „Un joc al mâinilor de Caravaggio, cu un cadru de lemn de cinci palme" („*Un gioco di mano del Caravaggio con Cornice negra di palmi cinque*"). Această operă, evocată în diferite izvoare (în special de Bellori[60]), a fost recent identificată cu *Trișorii* de la Kimbell Art Museum din Fort Worth[61] (fig. 75). Similitudinea dimensiunilor celor două *Zingare*, coincidența jocului mâinilor (*gioco di mano*), precum și proximitatea celor două tablouri în inventarul Del Monte au dus la concluzia că erau expuse împreună, sub formă de pandante. Să analizăm, la rândul nostru, mizele acestui dublu dispozitiv.[62]

Tabloul de la Fort Worth prezintă un fel de piesă de teatru cu trei personaje, toate trei înfățișate într-un prim-plan

apropiat. Cum este obișnuit în acest gen de compoziții, jocul privirilor și al mâinilor constituie centrul tramei narative, fapt evidențiat în inventarul Del Monte. Mai mult decât în alte compoziții cu *mezze figure*, inclusiv *Ghicitoarea*, tensiunile operate aici sunt determinate de faptul că mâinile și privirile însceneazā o înșelăciune. Tânărul îmbrăcat într-o haină de catifea neagră, din care se văd gulerul și mânecile de dantelă fină, este absorbit în examinarea cărților sale de joc. Băiatul din fața lui, cu vestă în dungi și pălărie cu pene, stă cu spatele la noi. Poziția lui ne permite totuși să-i urmărim privirea, ațintită asupra partenerului, și să fim martorii fraudei sale: constatăm, într-adevăr, că este pe cale să scoată din centură cartea de joc cu care va câștiga probabil partida. În această înșelăciune, el este secondat de bărbatul cu barbă, care supraveghează jocul și-i face un semn cu mâna dreaptă. Mănușa găurită este fără îndoială un truc menit să favorizeze agilitatea gesturilor. Accesoriul este cu atât mai important cu cât răspunde într-un fel manevrei abile a tânărului complice. Ochiul căscat și ruptura mănușii formează o dublă și extraordinară emblemă a înșelăciunii: jocul privirilor și cel al degetelor își corespund și se completează.

Bărbosul este unul dintre cele mai remarcabile personaje din toată opera lui Caravaggio. Dacă tenul oacheș trădează un țigan, această trăsătură distinctivă nu se regăsește la tânărul său complice. Înțelegerea lor secretă e sugerată de tensiunea scenei și mai ales de atributul veșmintelor în dungi, particularitate care, în codul vizual al epocii, caracteriza ținuta vagabonzilor și a tâlharilor.[63] Este vorba, de altfel, de o epocă în care noțiunile înseși de „zingaro", „egiptean", „gypsy" sau „gitan" începeau să fie puse sub semnul întrebării. Toți acești indivizi, se spunea uneori, nu sunt decât o iluzie, o fantasmă polimorfă și polivalentă ce ascunde o adunătură de excluși

și răufăcători, care, în anumite cazuri, nu ezită să-și înnegrească chipul pentru a-i putea înșela pe ceilalți.[64]

JOCURI ALE MÂINILOR

Deși separate după vânzarea colecției Del Monte, tablourile pandante caravagești au avut o bogată posteritate. Unul dintre cele mai remarcabile elemente ale acesteia a fost fuziunea celor două teme, cea a ghicitoarei și cea a trișării, în cadrul uneia și aceleiași imagini. Principalul artizan al acestei alăturări a fost, probabil, Bartolomeo Manfredi[65], care a cunoscut un succes considerabil cu sinteza sa, reluată și dincolo de frontierele Italiei[66]. Nicolas Régnier, pentru a da un singur



76. Nicolas Régnier, *Trișorii și ghicitoarea*, către 1623-1626, ulei pe pânză, 174 × 228 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapesta

exemplu, a realizat, într-un tablou datat la începutul anilor 1620, o formulă puțin forțată a acestei scene compozite (fig. 76). Episodul ghicitului este plasat în partea dreaptă a planului secund. Chipul smead al țigăncii contrastează puternic cu cel al clientului ei, întors cu spatele, dar lăsând să i se vadă albeața pielii și opulența veșmintelor. Partea stângă a tabloului este ocupată de mai multe personaje jucând cărți în jurul unei mese, așezate în atitudini indecise și oarecum dezordonate. În avanscenă, o frumoasă curtezană își exhibă decolteul generos, arătându-și cărțile spectatorului. Alături de ea, un soldat, cu armură strălucitoare și panaș bogat, e pe cale de a trișa. La celălalt capăt al mesei, un tânăr elegant se uită în altă parte, ceea ce permite vecinei sale să-i privească pe furiș cărțile. Nu se știe exact cui se adresează semnul pe care aceasta din urmă îl face cu mâna stângă, dar se întrezărește o legătură reunind toate personajele, dintre care unele sunt ascunse în umbra profundă a fundalului. Această operă este un discurs despre perfidia generalizată, despre înșelăciunea cu valoare universală.

Chiar analizând cu mare atenție tabloul, este dificil de înțeles exact cum se organizează toate aceste fraude. Marea reușită a pictorului constă în felul în care stăpânește virtuțile iluzioniste ale penelului, capabil să simuleze atât luciul metalului, cât și intensitatea unei carnații sau strălucirea mătăsii.

Gustul pentru experiențe narative domină pictura zisă „caravagistă"[67]. În cazul punerii în scenă a ghicitului, el se traduce prin abandonarea confruntării inițiale între două personaje, inaugurat de Caravaggio (fig. 2 și 69), în favoarea multiplicării protagoniștilor și acțiunilor. Georges de La Tour nu face excepție de la această regulă. Ca mulți dintre confrații săi din aceeași generație, el alege să trateze cele două teme înrudite – cea a divinației înșelătoare și cea a trișatului –, chiar dacă, spre deosebire de alți pictori, preferă să utilizeze pânze separate. *Ghicitoarea* de la Metropolitan Museum



77. Georges de La Tour, *Ghicitoarea*, către 1630-1640, ulei pe pânză, 102 × 123 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

din New York este, grație istoriei sale la fel de dramatice, unul dintre tablourile lui cele mai discutate și comentate[68] (fig. 77).

Tăierea părții stângi a pânzei împiedică, în zilele noastre, perceperea simetriei inițiale căutate de pictor. În realitate, La Tour prevăzuse să acorde tânărului locul central într-o narațiune cu cinci personaje. El este singur, în mijlocul țigăncilor. Relația tactilă în doi, atât de importantă la Caravaggio, s-a risipit, pentru a face loc altor tensiuni. Mâinile nu se ating, iar gesturile sunt suspendate, ca și privirile. Tânărul întinde mâna, bătrâna țigancă apucă gajul divinației, deși nu pare pe deplin satisfăcută. Nu este de-ajuns banul? Să fie oare

fals? În realitate, contează prea puțin, căci o altă țigancă, la pândă, intervine discret pentru a se asigura de câștig, șterpelind la întâmplare un breloc de aur.

Aceste manevre diferite formează miezul narațiunii. Totul se petrece ca și când jocul mâinilor (*gioco di mano*) din scenele cu înșelăciuni la jocul de cărți s-ar fi deplasat, integrând un nou context narativ, care devine centrul discursului. Tema dexterității manuale este accentuată de acțiunea desfășurată în partea stângă a pânzei, unde țiganca subtilizează portofelul tânărului bărbat, strecurându-l apoi frumoasei sale vecine.

Între gesturi și priviri subzistă aparent un dezacord, abil orchestrat, precum și sincope bine calculate. Două linii melodice se suprapun și se întretaie în această compoziție ce acumulează antrelacuri, cordoane, lanțuri, corzi, torsade și noduri. Pictura afișează o remarcabilă cunoaștere fiziognomică, menită să individualizeze tipurile, să sublinieze diferențele și să stabilească corelațiile. *Ghicitoarea* lui Georges de La Tour prezintă, în consecință, una dintre cele mai frumoase și bogate panoplii de studii etnice transmise de veacul al XVII-lea. În același timp, marele merit al pictorului constă în faptul că și-a pus calitățile de observator în slujba unei compoziții excepționale. Se observă astfel cu ușurință valoarea cămășii brodate purtate de personajul din extrema stângă. Este o demonstrație de virtuozitate prin care se reliefează, în planul secund, profilul de camee al frumoasei „egiptence".

Alte detalii contribuie la accentuarea unei schimbări discrete, ce transformă simpla privire într-o generalizare plină de semnificații. Chipul femeii care ocupă partea centrală – o „falsă gitană" sau o „gitană albă", după cum a fost denumită recent[69] – constituie într-un fel o paradigmă. Puritatea ovalului, *topos* pe care La Tour avea să-l reia în mai multe opere, conține o dimensiune neliniștitoare. Unde se întâlnește o contradicție mai profundă decât cea dintre masca

de idol a femeii și rapacitatea mâinilor sale, sau între albeața tenului și pielea închisă la culoare și zbârcită a femeii din extrema stângă a pânzei?

Dialogul contrastelor are o valoare mai mare decât pare la prima vedere. Dacă bătrâna țigancă se află într-un raport formal evident cu profilul din extrema stângă, această corespondență se traduce nemijlocit într-un discurs moral. Femeile sunt clar înrudite prin culoarea pielii, dar traseul de la una la alta, simulând forma unei bucle admirabil desenate, ne reamintește că locurile lor sunt reversibile. Cele două personaje se reflectă reciproc în oglinda timpului.

Prins în cercul înșelăciunilor, tânărul dornic să afle secretele viitorului ocupă locul central al povestirii. Privirea sa oblică se reflectă în cea a vecinei: Celălalt îl observă pe Același, iar Același, la rândul său, îl observă pe Celălalt.

Este vorba de o incarnare a Identicului în universul unei Diferențe devenite amenințătoare. Caravaggio a inventat întâlnirea, Georges de La Tour a reinventat distanța. „Contactul" a fost distrus, evidențiind dilema ce va continua, fără ieșire, să domine imaginarul Timpurilor Moderne: atracția Celuilalt/teama de Celălalt.

SFÂRȘIT DE CĂLĂTORIE

La sfârșitul acestui periplu, se impune o privire retrospectivă. Incursiunea noastră în imaginarul alterității va fi confirmat, dincolo de anateme și utopii, două concluzii importante. Prima este că iconosfera alterității aduce la lumină jocul instabil și mereu reînnoit al unei mari dileme și al unei necontenite fierberi.[70]

Al doilea rezultat este de natură mai personală și reiterează orice experiență a sfârșitului de drum: revenind din tărâmul Celuilalt, nimeni nu mai este cu totul și cu totul Același.